İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE'DE EL İLE (TEZENESİZ) BAĞLAMA ÇALMA GELENEĞİ VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Erol PARLAK

Tezin Verildiği Tarih : 4 Eylül 1998
Tezin Savunulduğu Tarih : 22 Ekim 1998

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Can ETİLİ

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Alaeddin YAVAŞÇA (İ.T.Ü.)
Yrd.Doç. Afşin EMİRALİOĞLU (İ.T.Ü.)
Yrd.Doç. Ahmet AYDIN (S.Ü.)
Yrd.Doç.Dr. Mehmet GEZER (M.Ü.)

EKİM 1998

ÖNSÖZ

Bu çalışma, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı Türk Halk Müziği Programında hazırlanmış bir Sanatta Yeterlilik çalışmasıdır. Türkiye'de el ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneği ve çalış tekniklerinin incelendiği bu çalışma, gelenekte varolan bilgilerin kaybolmaması, el ile çalma tekniğinin bağlamayı uluslararası platforma taşıyacak nitelikte olduğunun ortaya konulması ve konu hakkında araştırma yapacaklara yararlı olması amacıyla hazırlanmıştır.

Oldukça uzun bir süreci kapsayan bu çalışma döneminde çok değerli yardımlarına başvurduğum, başta danışman hocam Doç.Dr. Can ETİLİ olmak üzere, Nilgün PARLAK, Prof.Dr. Kemal ERASLAN, Sarper ÖZSAN, İrfan GÜRDAL, Ferhat ERDEM, Süleyman ŞENEL, Yaşar GÜVENÇ, Mustafa Kemal KORKMAZ, Bekir KARADENİZ, Yıldırım ÖZCAN, Yurdagül TAŞPINAR ve Erdal ŞAHİN'e candan teşekkür ederim.

İstanbul, 04.09.1998 Erol PARLAK

İÇİNDEKİLER



KISALTMALAR

a.e.	: Aynı eser
a.d.	: Aynı dergi
a.g.	: Aynı görüşme
a.mk.	: Aynı makale
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.d.	: Adı geçen dergi
a.g.g.	: Adı geçen görüşme
a.g.m.	: Adı geçen makale
Ank.	: Ankara
bk.	: Bakınız
bl.	: Bölümü
Bsm.	: Basımevi
Haz.	: Hazırlayan
İst.	: İstanbul
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
M.E.B.	: Milli Eğitim Bakanlığı
M.F.A.D.	: Milli Folklor Araştırma Dairesi
Mtb.	: Matbaa
p.	: Porte
s.	: Sayfa
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
T.D.K.	: Türk Dil Kurumu
T.F.A.	: Türk Folklor Araştırmaları
T.H.A.D.S.	: Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü
T.M.D.K.	: Türk Müziği Devlet Konservatuarı
T.R.T.	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
T.T.K.	: Türk Tarih Kurumu
Yay.	: Yayınları

ŞEKİL LİSTESİ

ÖZET

Hazırladığımız Türkiye'de el ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri adlı çalışma başlıca altı bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı, kapsamı ve kullanılan yöntemlerin anlatıldığı giriş bölümünden sonra, konu hakkında genel bilgilerin verildiği ikinci bölümde, bağlamanın Anadolu öncesi ve Anadolu'daki tarihi gelişimi, el ile çalma geleneği ve tekniğinin kaynağı, ayrıca kopuz olarak bilindiği dönemlerden günümüze kadar bağlamada meydana gelen önemli değişimler ve gelişimler ayrıntılı olarak ifade edilmiştir.

Üçüncü bölümde ise; Anadolu'da el ile bağlama çalma tekniğinin ifadesinde kullanılan terimler derinlemesine incelenmekte ve bu teknikte kullanılan çeşitli sazların morfolojik yapıları, düzenleri anlatılmakta, el ile çalma geleneğinde görülen ezgi türleri incelenmekte ve ayrıca el ile çalma tekniğinde varolan geleneksel çokseslilik anlatılarak, konu notalı örneklerle açıklığa kavuşturulmaktadır.

El ile bağlama çalma tekniklerinden başta sağ el teknikleri olmak üzere, iki ele ait kullanıma yönelik incelemeler ve el ile bağlama çalma tekniğinin gelenekten yetişmiş önemli ustaları hakkında verilen bilgiler dördüncü bölümde yer almaktadır.

Beşinci bölümde el ile bağlama çalma tekniğinde meydana gelen değişim ve gelişimler ifade edilmiş, bu tekniğin şehirlere taşınması ve sonrasında bu konuda yapılan çalışmalar ile, geliştirdiğimiz yeni vuruş şekilleri ve notasyon tekniği anlatılmıştır.

Sonuç bölümünde, bağlama icrasının "el ile" ve "mızraplı (tezeneli)" olmak üzere iki teknikten oluştuğu ancak, el ile çalma tekniğinin esas olduğu, bu tarz çalmanın bağlamanın gerçek kapasitesini, zenginliğini, ifade gücünü ortaya koyduğu ve bu tekniğin bağlamayı uluslararası platforma taşıyacak nitelikte olduğu görüşüne varılmıştır.

SUMMARY

Our prepared study named "Türkiye'de El ile (tesenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" are mainly composed of six sections. After the introduction part where is explained the purpose, the cover and the used methods, in the second part that is given general information, historical development of Bağlama in and pre-Anatolia, the source of tradition and technique of playing by hand, the important development and alterations happened to Bağlama since the periods that is known as Kopuz until now are explained in detail.

During archaeological excavations in Anatolia, similar instruments to Bağlama had been found in the ancient art of Greeks, embosses of Hittite and Sumer in the periods of BC. But, in spite of all our efforts, we couldn't get any information on it and could just only do some visual evaluations about these remains. The reason for this is the existing written information can only be found in the Chinese sources and starting after about AC 1^{st} century. This is the reason why we determined that Bağlama is originated from Asian oriented Kopuz and moved to Anatolia. Kopuz is a common term for Asian and European cultures. It is also known that Kopuz is in the culture of Shamanism that the kind of belief effected by Asian and Anatolian traditions and custom before Islam.

It is an old tradition playing stringed instruments by bow. We have already determined that many Saz and Baglama prototypes had been played by bow or hand. It took a lot of time for the development of Kopuz, which is the father of many instruments with or without string including Bağlama. Many instruments that belong to Asian and Anatolian culture generated from Kopuz have common characteristics such as morphological form, playing technique etc.

String components and specifications are very important for Saz. During our research we determined that the first material used in stringed instruments is horsehair. After a long while usage of horsehair, intestine has been used. Silk strings had also been installed where available. The final material used in stringed instruments is metal string. But, horsehair is very valuable for all periods of time. Metal string brought many changes to the instruments in the ways of playing techniques and sound. Among some of them are having bigger sizes, using wooden body, and starting to play instruments by plectrum besides hand.

After 17th century, Kopuz word was replaced by "Bağlama" in Anatolia. But it is still alive in some particular regions of Anatolia. In Anatolia, "Saz" or Bağlama" is the term used after Kopuz. The idea of using plectrum had been developed since 14th century after being started to use metal string in and around of Ottoman Palace. This idea had been developed for increasing the volume of instrument that was heard with trouble in crowded gatherings and it was settled after 17th century. Transfer had first started in the Anatolian cities affected by Ottoman Palace Culture and went with the village people. Transfer was difficult for Anatolian villages who were very much tradition oriented. Since Anatolian people had some difficulties in finding the metal string, the complete usage of plectrum was delayed until the foundation of Republic. But, there were also experts who continued to play only by hand while some could easily adapted themselves to plectrum like Aşık Veysel although they used to play by hand.

After the development of plectrum, There had been some changes in Anatolian instruments and music. After the adaptation to spectrum, the number of strings had been increased, all strings were made of metal, and wooden sound body was used. A new classification had been used as "Spectrum Instruments" and even had been made a terminological mistake by classifying some instruments playing still by hand as so. After the spectrum concept, beating forms had been shaped and then the general characteristics of music had been locked to this determining control. After a while, playing by hand had been left and the concept of being an instrument playing by spectrum for Bağlama had been settled.

There had been considerable changes and developments in Bağlama after the Republic era. Production of Bağlama had been turned out to be a sector after the foundation of radios and music industry. As a result of this, every kind of technique and material had started to being used. With the understanding of radios that aimed to combine many regional music with different characteristics into one formation, voice pitches at different koma ratios had been connected and this became a habit.

In the third part of our study, the terms used in the statement of playing techniques of Bağlama by hand in Anatolia and the morphological accords of various instruments used in this technique are being deeply searched. These are clarified by giving note examples with the explanations of existing traditional multi sound and tune types that was seen in the tradition of playing by hand.

Same with the concept of playing by hand in Anatolia, in Shiism-Bektashi sect, “pençe” and “şelpe” terms were used. Since “Pençe-i Al-i aba” was an important concept, “pençe” term was accepted more important. We couldn’t

determine any term used in Teke region, which has got the richest examples in this area.

Bağlama used in the tradition of playing by hand had morphologically formed differently depending on various effects. Playing melodies of different regions is almost impossible since each carries a regional characteristic. That's why, we developed a three-string Bağlama having common characteristics for the purpose of playing all kinds of melodies. This Bağlama has a special sound and can be used in twelve different accords. Almost all kind of melodies can be performed with it. Besides, this is the only serious achievement having an improved formation so that all kinds of techniques can be applied and all melodies in Anatolia can be originally performed.

Playing by hand of Bağlama technique and tradition is still alive by the leadership of Turkoman members of Teke region in Anatolia which is followed by Shiism-Bektashi communities settled in the middle, the south, and the east of Anatolia. Turkomans in Gaziantep Oğuzeli region have also a little contribution.

Playing by hand tradition has also a special form in multi-sound and there has been important examples. Especially the Teke region has the leading examples by havimg interesting melodies and harmony forms.

Right hand technique, which is one of the important playing by hand techniques, research results of using two hands, and information on the important experts that had been grown up with this traditional playing by hand techniques are given in the fourth part.

Playing by hand of Bağlama has technically and traditionally three different techniques each having different characteristics: all string tapping, string pulling, and finger tapping.

All string tapping (şelpe) and string pulling are the old techniques used since the roots of Kopuz and performed by similar ways to Kopuz. On the other hand, finger tapping technique has based on the long and easy giving sound of metal string and developed after the transition to the metal string usage in Kopuz (Bağlama).

Şelpe technique is one of the playing by hand techniques of Bağlama that is done by hand tapping to all strings up and down, and then down to up. In the eastern regions, it is usually called "Pençe" and "Şelpe" whereas there is no specific term in Teke region.

There are two main functions like tapping hand to all strings up and down. These two functions with various characteristics have different meanings, melodies and tapping styles. There are two kinds of tapping from up side down. One of them is using all four but thumb and the other one is the fast tapping of little, ring, middle and index fingers in degrees without using of thumb. These tappings are important since they are the first beats. It can be either applied softly or in many softness degrees varying from a determined intensity to very strong.

Another main function of Şelpe technique is the tapping from bottom to top. This tapping is usually used for melody embroidering, rhyme determining, filling of places out of tamfor. In the tapping from bottom to top, index finger has a great importance. String pulling is one of the main techniques of Bağlama. There are some regional differences in this technique, in which having sound by pulling strings with fingers. This technique is being used in eastern regions while performing long Air and from time to time in rhythmic melodies. Each sound in the melody matches to one tapping in this technique. But, the typical feature of this technique having a special sound characteristic is tapping a little by right hand while having as much sound as possible by left hand. There are some technical differences in playing of three-string Bağlama in Teke region.

Tapping by fingers is a unique traditional way of having sound in playing by hand in Anatolia and only belongs to Turkoman members in Teke Region of Anatolia. The history of this technique starts with the usage of metal string and the technique has based on the long and easy giving sound of metal string. That's why, it couldn't be used in Anatolia widely. Finger tapping technique traditionally means the way of playing by tapping and pulling of strings on all high quintette voice pitch usually by thumb and sometimes by middle finger. There are two main functions as finger tapping and string pulling. String pulling is complementary to the finger tapping. That's why, it is better to think the finger tapping technique is complete together with finger tapping and string pulling. But the real impressing characteristic of this technique is to having sound with right hand by tapping on the voice pitch as well as the left hand playing melodies. While the right hand has only the percussion function by moving out the strings in other techniques, in this technique it functionally having some of melody sounds ie., melody is shared out by right and left hands. In this manner, the functions of these two hands are the same. Playing by hand techniques can easily be improved. This original and rich form based on the natural sound of skin and included various expressions can improve the horizon of Bağlama and Music.

In the fifth part, the developments and alterations in the technique of playing by hand have been stated and the studies carried out after the movement of this technique to cities, our developed tapping types and notation technique are also explained.

It took long time to transfer the finger tapping application on small size three-string Bağlama to bigger size Bağlama. In the end, as a nucleus tradition, this concept has created a rich and wide spectrum. This states this is the solely technique that every melody can be played by it. Usage of every finger on the right hand and all voice pitches are the basis of this newly improved technique. Tapping and pulling of all voice pitches on the handle can make sound. Two octaves can be heard together in this application of which the melody sounds are shared between right and left hands. High-speed melodies can easily be performed with this technique that is having high ajilite capacity. This technique has features that can improve the harmonic usage and arpeggio style.

In the final part, it has been concluded that "playing by hand" is the basic technique. Besides, real capacity, richness, and expressing power of Bağlama are coming out clearly by playing with this technique. It has also been concluded that this technique can carry Bağlama to the international platforms.

1. GİRİŞ

Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin içiçe yoğrulduğu Anadolu'da sağlamıştır. Göçebe kır kültürüyle şekillenen Anadolu müziği ve onun en önemli ögesi olan bağlamada, yakın zaman önce çeşitli nedenlerle önemli değişiklikler oluşmaya başlamıştır. Başta metal tel kullanımına bağlı olarak meydana gelen bu değişimler sonucunda, göçebe topluluklarının kolayca taşıyabileceği nitelikteki küçük bağlamanın boyu çeşitli büyüklüklere ulaşmış, tel sayısı artmış, hatta ses sisteminde bazı farklılaşmalar olmuştur. Bu değişimlerden en önemlisi; binlerce yıldır doğal yaşantı içinde pena vb. hiç bir araç kullanılmadan çalınan bu sazın, "tezene" veya "mızrap" denilen bir yardımcı araçla icra edilmeye başlanmış olmasıdır. Şehirlerde meydana gelen bu oluşumdan sonra, el ile çalma tekniği mızrap karşısında terkedilmeye başlanmış, öyle ki; şehirli ustaların zamanla tamamen unuttukları bu tarz, nihayet halk sanatçıları arasında da yok olma sürecine girmiştir.

Bu konuda herhangi bir bilimsel çalışmanın yapılmış olmaması, bu kültür değerinin kaybının önlenmesi ve akademik kurumlarda değerlendirilmesine katkıda bulunmak amacı, böyle bir çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır.

Türkiye'de bir çok değerin kaybolmasının yanısıra, bağlamanın (kopuzun) icra tekniği ile ilgili olarak farklı değerlendirmeler ve uygulamalar yapılmakta, bunun sonucunda da çeşitli yanlışlıkların doğru gibi algılanmasına sebep olunmaktadır. Kimi kesim bağlamada icranın mızraplı yapılmasının daha doğru ve zengin olacağını ileri sürerken, bir diğer kesim de bu sazın gelenekteki asıl icra şeklinin el ile çalma olduğunu savunmaktadır. Bu görüşlerden hangisinin doğru olduğunun bilinebilmesi için bağlamada Asya ve Anadolu'da, ve ayrıca Anadolu'da da Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası dönemlerdeki değişim ve gelişimlerin ne olduğunun araştırılması

gerekmektedir. Bağlamanın şehirli tarafından algılanma ve tanınma sürecinin tamamlanıp tamamlanmadığı, morfolojik açıdan bağlamada ne gibi farklılaşmaların meydana geldiği hususları da konunun derinlemesine araştırılması gereğini doğurmuştur. Bunun sonucunda da Türk toplumunun kültür değerlerini ortaya koyan bu sazda hangi görüşün daha doğru olduğu hususu irdelenmiştir.

Araştırmamızın daha sağlıklı sonuçlanabilmesi için, bağlamada mızraba (tezeneye) geçişi hazırlayan şartların neler olduğu ve hangi şartlarda el ile çalmanın ikinci plana atıldığı, hatta unutturulmaya yüz tuttuğu irdelenmiştir Tezene kullanımının halk müziği ezgilerini ne yönde etkilediği ve tezene-bağlama kaynaşmasının hangi şartlarda oluştuğu incelenmiş, el ile çalmada bulunan çeşitli unsurların, mızraplı icrada ne şekilde yeraldığı sorularının eldeki bilgi ve bulgulara göre cevaplandırılmasına çalışılmıştır.

Cumhuriyet öncesi ve sonrasını kapsayan dönemlerde Türkiye'de sağlıklı müzik politikasının oluşturulamaması nedeniyle müzik dünyasında hiçbir bilimsel temeli olmayan, özel zevk ve tercihlere dayalı savların ileri sürüldüğü ve el ile çalma konusunda gerçeklerin saptırıldığı görülmüştür. Bunun sonucunda, incelenmesi gereken şu noktalar ortaya çıkmıştır: El ile çalma, bağlamada bir ses çıkarma tekniği midir yoksa belli bir kültür topluluğunun ifade biçimi midir? Gelenekte varolan Anadolu el ile bağlama çalma tekniğinin niteliği ve ifade gücü nedir? El ile çalmayı oluşturan teknik unsurlar nelerdir? Bu teknikler gelişmeye açık mıdır? Ulusallaşma ve evrenselleşme sürecinde bağlamaya yapacağı etkiler nelerdir? Anadolu, hatta Asya ve Anadolu el ile çalma geleneğinde karşılaşılan teknikler ve ifade biçimlerinin ortak noktaları var mıdır? Çalışmamızda daha bunun gibi bir çok soruya, geleneksel kültür değerlerinin kaybolmaması ve bilimsel bir yöntemle, doğru olarak gelecek kuşaklara aktarılması düşüncesiyle cevaplar verilmeye çalışılmıştır.

El ile çalma tekniğinin kolay algılanabilmesi ve akademik kurumların öğretiminde katkı sağlayabilmesi amacıyla çeşitli gitar, dutar, dombra ve keman metotları incelenerek kendi anlayışımıza göre yeni bir transkripsiyon işaretleri bulunarak ortaya konulmasına çalışılmıştır.

Her ne kadar çalışmamızın başlığı Türkiye'de el ile bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri ise de, çalışmamızın kapsamında bağlamanın yalnız Türkiye'de değil Asya'daki tarihi gelişimi ve morfolojik değişimi de incelenmiş, el ile çalmanın yanısıra mızraplı çalma tekniğine de karşılaştırmalı olarak yer verilmesine çalışılmıştır.

Türk Halk Müziğinin yöresel nitelikte olması, araştırmanın başında ve problemlerin çözümünde özele inme gereğini doğurmuştur. Bu nedenle altı yılı aşkın bir zaman dilimi içerisinde son derece kapsamlı ve zor olan bu konunun doğru bir biçimde işlenebilmesi ve sağlıklı sonuçlar elde edilebilmesi için öncelikle bizzat kaynağa inilmiş, canlı örnekler dinlenmiş, canlı örneklerin tespit edilemediği noktalarda da konunun ustalarının ses ve görüntü bantları taranmıştır. Geniş bir coğrafyaya dağılmış olan bu kaynak kişilerden Anadolu'da üçtelli bağlamanın yaşayan en önemli temsilcisi Ramazan Güngör için Fethiye'ye, Ömer Kanyılmaz ve Halil İbrahim Ünal için Dirmil'e (Altınyayla), Hayri Dev için Çameli'ne, boğaz çalan Ahmet Can ve Saime Özyurt için Burdur'a gidilmiş, İstanbul'da bulunan Malatya Arguvan'lı Ferahmus Önel, Cafer Doğan, Muharrem Temiz, Hasan Hüseyin Orhan, Hasan Dede, Sivaslı İzzet İlçi, Hasan Bekçi, Kahramanmaraşlı Babo, Kısaslı (Şanlıurfa) Dertli Divanî ile biraraya gelinip bu sanatçılar canlı olarak dinlenilmiştir. Bunun yanında Nesimî Çimen gibi Tacim Dede gibi bir çok sanatçının da ses ve görüntü bantlarından yararlanılmıştır. Ayrıca, Kırgızistan ve Kazakistan'a da gidilmek suretiyle canlı örneklerin dinlenilmesinin yanısıra ses ve görüntü bantları ile, plaklar elde edilmiştir.

Yapılan saha araştırmaları sırasında, derleme yöntemlerinden yararlanılarak el ile çalmaya yönelik çok sayıda ezgi derlenmiş, ses ve görüntü kayıtları yapılmıştır. Elde edilen malzemenin gözlem ve deney yöntemiyle incelenip, el ile çalma tekniği içinde yeni bir yorumla hayata geçirilmesi sağlanmıştır.

Saha araştırmalarının yanısıra, konunun daha iyi aydınlanabilmesi için, çok sayıdaki kişinin görüşme yöntemiyle şahsi bilgilerine başvurulmuş, yurtiçi ve yurtdışında yapılan çeşitli kütüphane, arşiv çalışmaları ile yazılı kaynaklara ulaşılmış ve ilgili kişilerin enstrüman koleksiyonlarından yararlanılmıştır.

2. KONU HAKKINDA GENEL BİLGİLER

2.1. BAĞLAMANIN TARİHÇESİ

2.1.1. Anadolu Öncesi Tarihi Gelişim

2.1.1.1. Kopuzun Tarihçesi

Araştırmalar "bağlamanın" Asya kökenli "kopuzdan" geldiğini ortaya koymaktadır. Asya Türk kültürünün en eski ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların âdeta sembolü haline gelmiştir. Kopuz yalnız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır. Bir kültür ögesi olmanın dışında kopuz, çalışmamızın da esas unsurlarından birini oluşturmaktadır. Konumuzla olan yakınlığı kopuzun tarihçesinin de bilinmesi gereğini doğurmaktadır. İslamiyet'ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan şamanizmde, şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiği ve günlük yaşamı yönlendirdiği görülmektedir. Bu nedenle, tarihçeden söz ederken, Şamanizmde kopuzun ifade ettiği anlamları aşağıdaki alıntılardan örnekler vermek suretiyle açıklamanın gerekliliğine inanmaktayız.

> "Şaman, şamanizmde tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik kişidir....Altay Şamanistleri ve Urenhâlâr şaman yerine "kam" kelimesini kullanırlar. Şaman törenine de "kamlama" derler. Kam olmak için belli başlı bir kamın neslinden olmak gerekir....Kamlar gerek erkek gerek kadın olsunlar, bir kast halinde bulunmazlar. Mensup oldukları boy, oymak ve köyün üyesi olarak halk içinde yaşarlar....Yakutlar erkek şamana "oyun" kadın şamana "udagan" derler. Moğolca'da erkek şamana "bö" yahut "böge" kadın şamana da yakutlarda olduğu gibi "udagan" derler.... Doğu Türkistan Türkleri Yakutlar gibi şamana oyun derler. Kırgız Kazaklarında şamanın yerini tutan ve onun ödevlerini gören adama "baksı" (bahşi) denir" [1].

---

[1] **Abdülkadir İnan, Tarihte ve Bu gün Şamanizm, T.T.K. Bsm, Ank., 1986, s.75, 76, 79,74**

"Bağşı, Hazar ötesi Türkmenleri arasında iki telli tamburaları ile koşuklar yani şiirler okuyan halk şairi manasındadır. Azerbaycan ve Anadolu Türkleri'nin âşık ünvanlı saz şairlerinden farksız olan bu baksılara zaman zaman âşık ünvanı da verilmekte ise de yaygın olan deyim bağşıdır" [2].

"Türkmenler "kam" anlamına "purhan" derler....Bazı şamanistlere göre en kuvvetli şamanlar kadın şamanlardır....Eski Yenisey Kırgızlarının şaman ayinlerinde saz çaldıklarını XI. Asır tarihçilerinden Gardizi haber vermektedir. Bu günkü Kırgız-Kazak baksılar kopuz kullanırlar....Eski Oğuzlarda islamdan sonra şamanizm geleneklerini devam ettiren ozanlarda kopuzu mübarek saymışlardır......Kırgız-Kazak baksılar, Altay ve Yakut şamanları gibi özel cübbe ve elbise taşımazlar. Bunları ayırt eden alâmet, perçem ve külâhlarına taktıkları kuş tüyleridir. Kazak baksılar, Altaylı meslektaşlarının davulu yerine kopuz kullanırlar" [3].

Görüldüğü üzere, şamanizmin temelinde kopuz kültürü yatmaktadır. Bu, Asya'nın kuzey tunduralarından Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir sahaya yayılmış, göçebe kır yaşantısıyla şekillenmiş atlı kültürdür. Şamanist törenlerin önemli bir parçası olan kopuz, tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradelere güç veren, toplulukta birlik duygusu yaratan sosyal bir olgudur. Ulularla haberleşmede, yardım istemede yararlanılan, kötü ruhları kovan, iyi ruhları çağıran, kendisiyle övülen yiğitlere güç veren, halkı aydınlatan ilahi ses de kopuzun sesidir. Bunun yanında Türk ulusu Dede Korkut'da görüldüğü gibi velilik ve ululuk sembolüdür. Dede Korkut'a Türkmenler ve Orta Asya kavimleri arasında Korkut Ata denildiğini belirten Abdülkadir İnan konuyla ilgili olarak aşağıda verilen alıntıda şöyle demektedir:

"Korkut Ata misilsiz halk şairi, kopuz ve tanbure (Kazaklarda müstamel musiki aletleri) mucidi olmuştu. Korkut Ata Kazak-Kırgız itikadınca en büyük velilerden sayılır, binaenaleyh Kazak-Kırgız bakşilerinin piri, şeyhi addolunur. Kopuzlu bakşiler ervahlarını çağırırlarken mutlaka Korkut Ata'dan istimdat ederler" [4] .

Dede Korkut'a ve kopuza gösterilen saygıya bir Oğuz efsanesinde de rastlanılmaktadır. Efsaneye göre, Seyrek kopuzu belinde uyumaktadır. Ağabeyi

[2] Fuat Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, Ötüken Yay., Birlik Mtb., İst., 1989, S.152

[3] Abdülkadir İnan, a.g.e., s.85, 89,93

[4] Abdülkadir İnan," Kitab-ı Dede Korkut Hakkında", Makaleler ve İncelemeler TTK. Yay. TTK. Bsm. Ank., 1987, s.168

Beyrek, kardeşinin belinden kopuzu alarak onu kopuzla uyandırır. Kopuz sesini duyan Seyrek, fırlayıp kalkar ve ağabeyini tanımayarak şöyle der: Mere kafir! Dedem Korkut kopuzu hürmetine (kılıcımı) çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı, ağam başı için seni iki para kılardım.

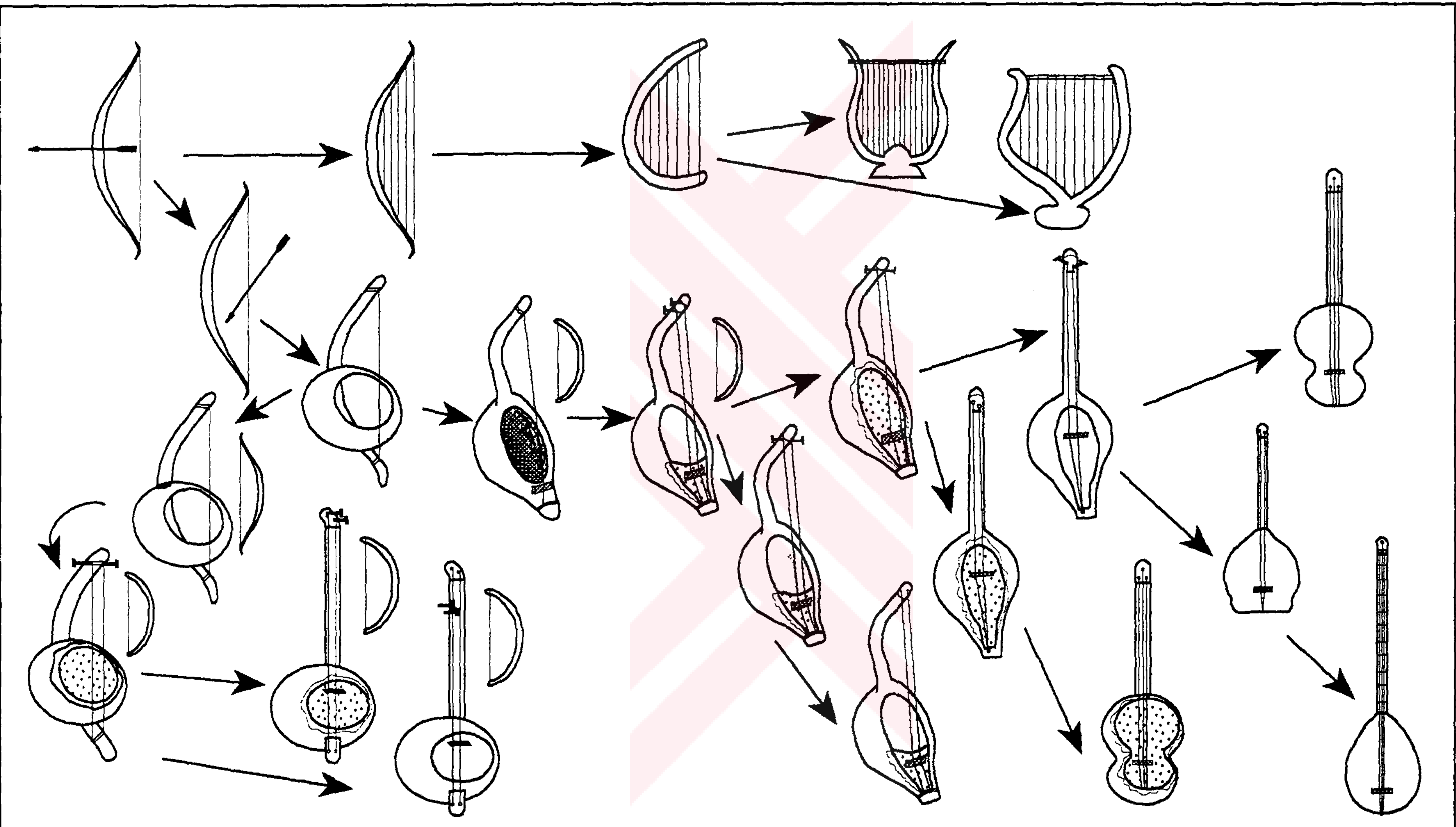
Görüldüğü üzere, Dede Korkut'un başlıca velilik sembolü kopuzdur. Kopuza ve ondan türeyen çalgılara gösterilen bu saygı, Anadolu'da da saz (bağlama) ile süregelmektedir. Kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur: Esen rüzgarların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış veya kirişten çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya "okluğ" denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek "ıklığ" elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece, yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu), at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır.

Cafer Açın bu konuda bir genelleme yaparak, bütün yaylı ve mızraplı sazların Asya kökenli olduğunu ve gelişiminin bu şekilde gerçekleştiğini savunmaktadır. **[5].**

Bu biçimlenişin ne gibi aşamalardan geçerek gerçekleştiğini gösteren Tablo aşağıda verilmiştir.

---

[5] Cafer Açın, Kişisel Görüşme , İst. 1997



Resim 2.1. Telli Sazların Doğuşu

[6] Erol Parlak, "Telli Sazların Doğuşu" Konulu Yayınlanmamış Çalışma, İst., 1997

Bağlamanın kopuzdan türemiş bir Türk sazı oluşu, çalışmamızın esasını teşkil ettiği için, çeşitli kaynaklardan kopuzun tarihçesine açıklık getirmek bizim için önemlidir.

Türk sazlarının kökeni ve yapısı hakkında derin incelemeler yapmış olan Mahmut Râgıp Gâzimihâl, 12. ve 13.yüzyıllara doğru kopuzun Türkistan Türkleri arasında geniş bir sahaya yayıldığını ve hatta bir kopuzcu musiki sınıfı meydana geldiğini tespit etmekte, Türk mezar taşları arasında ölümü miladi 1212 olan Mengutaş Tay adlı birisinin "kopuzcu" olarak tasvir edilmesini, bu devirde o saha Türkleri arasında kopuzcuların âdeta mümtaz bir sınıf teşkil ettikleri, şeklinde yorumlamaktadır. [7].

Vambery az gelişmiş Türk topluluğunun ilk müzik aleti olarak sipuzga'yı, daha gelişmiş dönemler için ise, kopuzu kabul etmektedir.[8]. Gâzimihâl, kopuz teriminin öz Türkçe olduğunu ve yaysız kopuzun kaynağının ilk çağa dayandığını ileri sürerek Vambery'le aynı görüşü paylaşmaktadır [9]. Vambery ile aynı görüşleri paylaşan bir başka kişi de Hüseyin Namık Orkun'dur. Orkun, bir makalesinde konu ile ilgli olarak şu görüşleri aktarmaktadır:

> "Vambery Orta Asya Türkleri'nin ahlâk ve âdetleri hakkında yazmış olduğu bahis de musiki ve çalgılar daha fazla Türk asıllı olup, göçebelerin eğlencesinde önemli rol oynar dedikten sonra bu yolda önde gelen aletin kopuz olduğu, kopuzun iki telli, ya el ile ya da at kılından yapılan ok ile çalınmakta olduğunu kaydetmektedir. ...Doğu Hun Hükümdarlarının sarayında musikîye karşı alâka duyulduğunu ve sarayda bir musikî heyetinin bulunduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz" [10].

---

[7] Mahmut Râgıp Gâzimihâl,Ülkelerde Kopuz veTezeneli Sazlarımız,Kültür Bakanlığı MİFAD Yay. 15, Üniversite Bsm., Ank., 1975, s.67

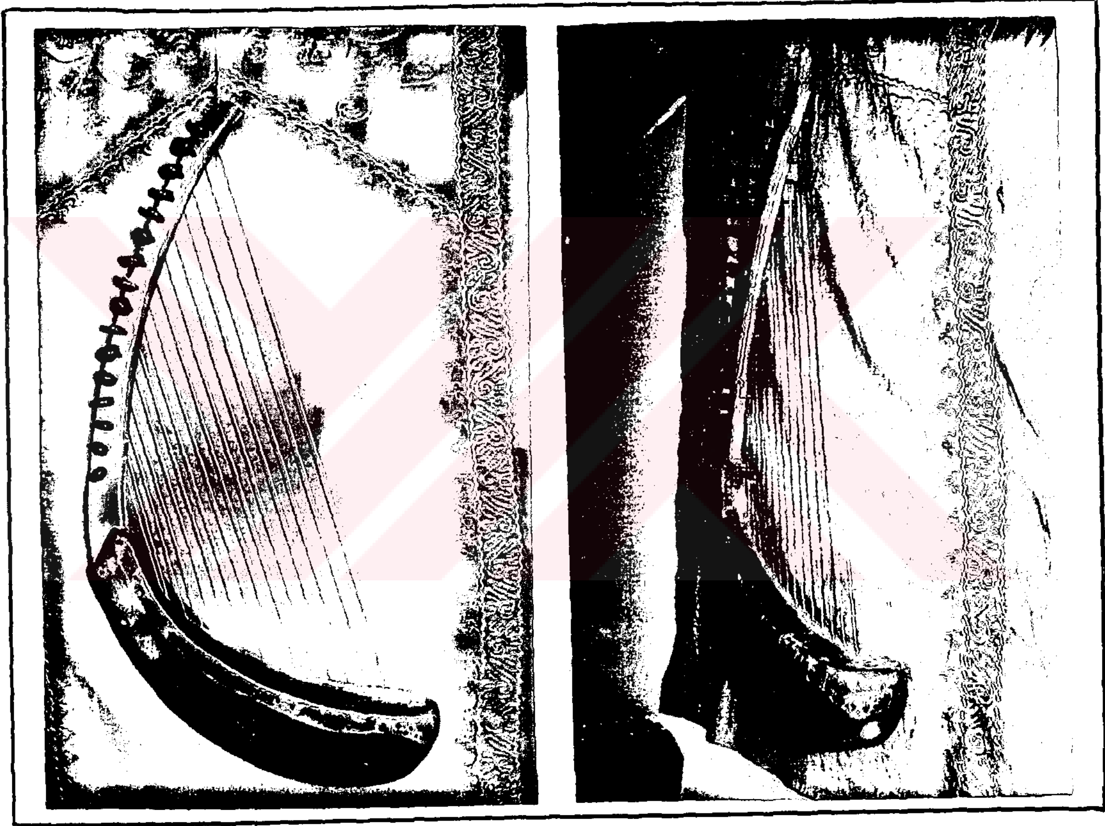
[8] Vambery, Etymologisches Wörterbuch der Türko-Tatarishen Sprachen, Leipzig, 1878, s.132

[9] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., s.14

[10] Hüseyin Namık Orkun, "Türklerin En Eski Çalgısı", TFA, C. 8 , S.89 , İst., Mayıs 1949, s.10

Elde edilen bilgi ve bulguların ışığı altında, yaylı ve yaysız (parmakla-mızrapla çalınan) ilk basamağının tek telli sazlar olduğu ve insanların uzun süre bu tek telli kopuzu, hem parmakla hem de yay ile kullandıkları görülmektedir. Bu dönemin izlerini taşıyan tek telli sazlar artık yok denilecek kadar azalmıştır.

Asya'da, insanların ilk müzik fikirlerini oluşturmaya başladıkları tek kıllı kopuz döneminden sonra, yayın kirişine paralel kirişler bağlanarak Harp, Lir, Çeng vb. sazlara temel teşkil edecek önemli adımlar atılmış olduğu düşünülebilir (bkz. Resim no: 2.2.)

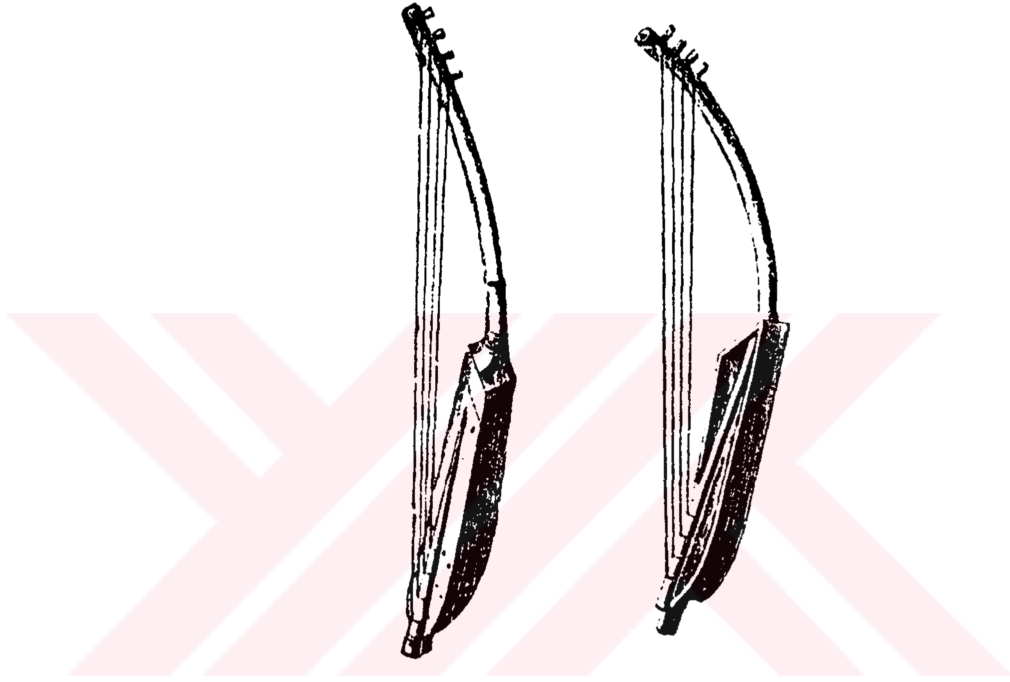


Resim 2.2. Çeng (Asya tipi)

[11] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç'in saz koleksiyonundan görüntülendi. İst. 1997

Ancak, yayın ucuna su kabağı vb. gibi bir ses kutusu konulması fikri, özellikle de telin hemen yanına aralıklı ikinci bir tel gerilmesi ve bunun Türk sazlarının genel karakterinde olduğu gibi dörtlü ya da beşli akortlanması gelişimi çok sonraları olmalıdır.

Kopuzun gelişiminde önemli bir nokta da, yayın kavisli sırtının zaman içinde kavis özelliğini kaybederek, düz bir sapa dönüşmesidir. Kopuzun gelişimini inceleyen Gâzimihâl, eserinde yer alan resim örneğine de değinerek harpa dirseğindeki sırt kamburunun zaman içinde yataylaşarak düzleştirilmesinin uzun saplı saz çağını açtığını ileri sürmektedir. [12].



Resim 2.3. Eski Mısır Harpası

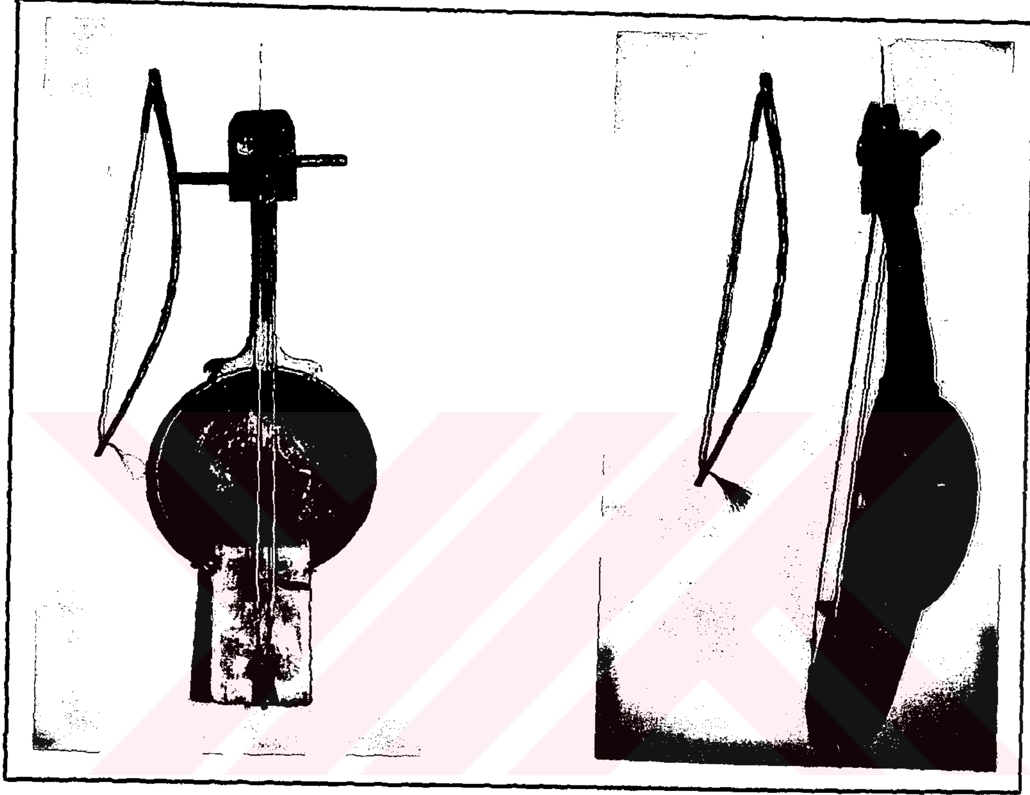
[13] Mahmut Ragıp Gâzimihâl, a.e., s.11

Bize göre de, uzun bir geçiş döneminden sonra kopuzun kavisli yayı gitmiş, yerine kopuzun sapı gelmiştir. Bu anlayış rezonans kutusu niteliğindeki su kabağı vb. malzemelerin bağlanmasından sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Eğer ses kutusu olmasaydı, o takdirde düz bir sap olacaktı ki, bu da çok anlamsız olurdu. Bu gün

---

[12] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.9

Asya'da hâlâ yaşamakta olan kıl kopuz gibi sap kısmı kavisli yay karakterinde olan sazlar da vardır



Resim 2.4. Kıl Kopuz - Kazakistan

[14] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç'in Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997.

Kıl kopuz vb. bu sazlarda parmakla sapa bastırmak fikri olmadığı için, telin üzerine parmakla dokunma ya da genellikle tırnağı yandan tellere temas ettirmek suretiyle ses elde edilmektedir. Teller boşlukta bulunduğu için de, hakimiyeti zor ve hızlı çalmaya pek uygun olmayan bir sazdır.

Bu gün Anadolu'da başta Kastamonu ve çevresi olmak üzere, Teke bölgesi Yörüklerinde de yaşatılmakta olan kemane (buna bazen tırnak kemanesi de denilmektedir) aynı anlayışla çalınmaktadır. Ancak, tırnak kemanesinde sap düzdür. Buna rağmen, kopuzun ilk örneklerine kadar uzanan tırnak tekniği hâlâ sevilip yaşatılmakta ve bu saza adını vermektedir. Silifke Yöresi Tahtacı Türkmenleri

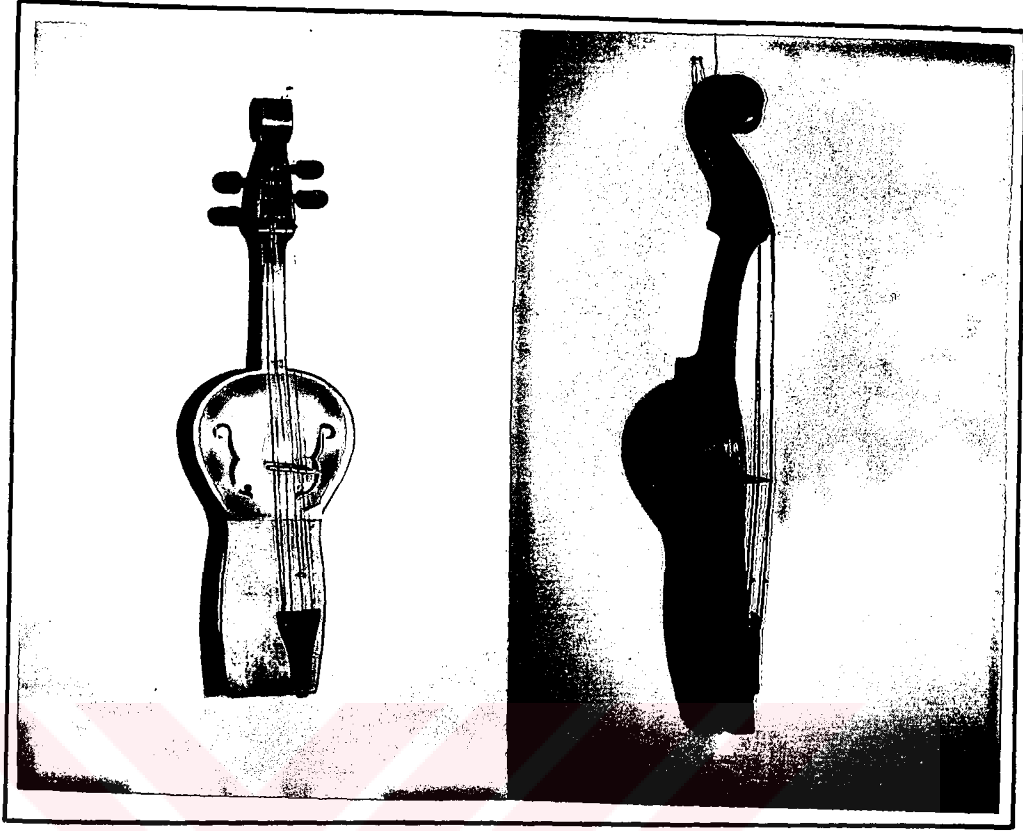
arasında "Mengi" hakkında bir araştırma yapmış olan Özcan Seyhan'ın altmışaltı yaşındaki Felteş lâkaplı Ahmet Duman'dan edindiği şu bilgi dikkat çekicidir:

> "Felteş tatlı insan. Hele doyulmaz o saf Türkçe yaşadığı hayata. Sanki Horasan'dan yeni gelmiş gibi, Türk kültürü ile yüklü. Çok eski terimler kullanır. Örneğin; bağlamaya çöğür, şaire ozan, akorda karadüzen, yay'a ok demektedir... Halen köylülerin dize koyarak çaldığı batı kemanına kızıyor. Biz eskiden dırnak kemânesi çalardık, bu Gırbız kemânesi çıkalıberi terkettik dırnak kemânesini. Gırbız kemânesi nereden çıktı diye sorduğumda da, beyim padişahlar zamanında Gırbız alınınca bizim aşiretlerle doldurmuşlar orayı, dönüşlerinde Gırbız'dan getirmişler bu kemâneyi, biz onun için buna Gırbız kemânesi deriz". [15].

Bu bilgi Avrupa kemanının Anadolu'ya giriş sebeplerinden birini vermesi, tırnak kemânesinin bu bölge Türkmenlerinde de görülüyor oluşunun tespiti yönünden oldukça yararlıdır. Ancak,"yay"a "ok" denilişinin tespiti, bu bilginin en önemli noktasını oluşturmaktadır. Zirâ, yaylı sazların yayının kaynağını oktan almış olduğu bilinmemekte, varolan bilgiler, rivayetten öteye gitmemekte, bu konuda üretilen fikirler ise,.ancak varsayımlara dayandırılmaktadır. Bu nedenle geleneğini ve dilini sıkı sıkıya koruyan Anadolu Türkmeninde binlerce yıl öncesinden kalma bu bilginin varlığının tespiti, çok önemli olmuştur. Bu değerli bilgiden de anlaşılmaktadır ki, kopuzun ilk örneklerinden okluğ'a kadar uzanan yaya ok denilişi, yakın zamanımıza kadar Anadolu'da da yaşatılmıştır. Anadolu'nun bu üç telli sazı olan kemane, klasik kemençe adıyla Türk Sanat Müziği'ne de girmiş ve tel sayısı zamanla dörde çıkarılmıştır. Kıl kopuz vb. sazlar genellikle iki tellidir. Ancak, günümüzde özellikle müzik akademilerinde bu sazı geliştirmeye yönelik yapılan çalışmalar sonucu üretilmiş, üç ve dört telli kılkopuz örnekleri de vardır (bkz.Resim No 2.5)

---

[15] Özcan Seyhan, "Silifke Yöresinde Tahtacılar ve Mengi", TFA, C.11, S.220, s.4581-4584.



Resim 2.5. Kılkopuz-Kazakistan

[16] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç'in Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997

İlk kopuz örneklerinin derin izlerini taşıyan bu tip sazlardaki çeşitli gelişmelerin, ilk kez ne zaman ve ne şekilde olduğu bu gün kesinlik kazanmamıştır. Tel ile ses kutusu arasında eşik gibi bir yapının kullanılması da bunlardan biridir. Kanımızca eşik, önceleri basit olarak teli gerdirmek için kullanılmış, daha sonra göğsün deri ile kaplanmasının ardından iletkenliği keşfedilerek özel bir yapıya kavuşturulmuştur. İlk zamanlar ağaç eşik yerine kemik kullanıldığı bu güne kadar ulaşan rivayetlerdendir. Kopuza ikinci telin ne zaman takıldığı, burgu sistemine ne zaman geçildiği de henüz kesinlik kazanmamıştır. Bu konuda Gâzimihâl eserinde yer verdiği bir resme şöyle bir açıklama getirmektedir:

"Bu ilkçağ uzun saplı saz resimlerine göre sapın ucunda düzen burguları yoktur. Tahminime göre sazcı teli sapın yukarısına doğru alışkanlıkla dilediği kadar el ile gerdikten sonra baştaki özel çentikli yere sıkıca dolatıp ilmik yapar ve artan tel uçlarını püskül gibi sarkıtırdı. Şu halde henüz düzen hassaslığı ve çeşitleri yoktur "[17].

[17] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s. 9, 11

Ok yayına kirişin gerilmesi esasıyla aynı temelde olan bu görüşün, doğruluk payının yüksek olduğunu düşünmekteyiz. Kanımızca, püskül geleneği de kaynağını buradan almış olmalıdır.

Sapın düzleşmesinden sonra, muhtemelen diğer gelişmeler birbirini hızla takip etmiştir. Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da oldukça uzun bir süreci kapsar), tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuz'a ilk kez ne zaman perde bağlandığı, bu gün kesin olarak aydınlatılamamış bir husustur. Gâzimihâl, ilk çağ çalgı resmi üzerine yaptığı yorumda "böylesine prototip bir saz sapında seyrek ve kalın sesli üç beş perdeden şarkıyı tartımla desteklemek ancak mümkündür" [18] demekte ve bu nedenle, tartımın ezgiden eski olduğu görüşünü ifade etmektedir. Bize göre, insanların perde fikrine çok sonra geçmiş olmaları, hatta perdesiz saz fikrini ısrarla bu güne, kadar korumuş ve taşımış olmaları, perdelerin algılanması ve müziğe dönüştürülmesi olgunluğu uzun bir süreci kapsamış olacağından, bu fikrin doğruluğu ortaya çıkmaktadır. Kopuz, aslında perdesiz bir sazdır. Bu gün yay ile çalınan kopuz türevi sazların büyük çoğunluğu perdesizdir. Ancak, parmaklarla ve daha sonraları mızrapla çalınan kopuz türevi çalgıların büyük çoğunluğu perdeli olmuştur. (Kırgızların sazı komuz'da olduğu gibi, parmakla çalınan perdesiz sazlar da vardır).Kanımızca kopuz, uzun bir süre iki telli olarak kullanılmıştır. İkinci telin farklı bir sese akortlanması, eşlik fikrinin olgunlaşması ve ezgilerin zenginleşmesi sonucunda, üçüncü tel ihtiyacının doğduğu düşünülebilir.

Bu gün Asya'da yaşamakta olan kopuz türevi halk çalgılarının çoğunluğu ve önemli yer tutanları iki telli olanlardır. İki telli Kazak Dombra'ları ve Türkmen Dutar'ları bunların başında gelmektedir. Genellikle el ile (parmaklarla) çalınan bu sazlar, iki telli oluşları, çalınış teknikleri, ezgi ve tartım yapılarıyla ataları kopuzun ve onun kültürünün derin izlerini taşımaktadırlar.

Dutar ya da dombraların yapı olarak farklılaşmış, gelişmiş, ancak çalış tekniği olarak tamamen aynı temel üzerine oturan Anadolu örnekleri, genellikle Alevî-

---

[18] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., s. 9, 11

Bektâşî sahâlârında rastlanılan "iki telli dede sazları"dır. Yapı olarak curaya yakın büyüklükte olan bu sazlar, bir çok yönleriyle sazın Asya kökenli oluşunu yansıtırlar. Ancak, çalışmamızın 3.3. no'lu konusunda görüldüğü üzere Ramazan Güngör gibi üç telli çaldığı halde, şaşılacak derecede çalışında iki telli Asya saz çalış tarzı unsurlarını yansıtan sanatçılar da vardır.

Kopuz ve ondan türeyen telli sazların (yaylı ve parmakla çalınan) daha sonraki gelişmelerinde şu hususlar önemlidir: Değişik fiziksel yapıdaki tellerin kullanılması (özellikle metal tel), tel sayılarının daha da arttırılması, toplu icra geleneğinin kökleşmesi ile birlikte oluşan ihtiyaçla mızrap fikrinin doğması, perde sayısının fazlalaşması, yeni yeni saz anlayışlarına gidilmesi. Kopuzdan türeyen çalgıların büyük bir çoğunluğu (buna saz'da dahildir) önemli gelişmelerini Anadolu'da sağlamıştır. Asya'da, Türk sazlarının yapısının köklü bir değişikliğe uğramamasının nedenleri arasında, İrfan Gürdal'ın tespit ettiği şu görüş etkilidir.

"Asya Türkleri, özellikle Türkmenler ve Kazaklar geleneksel bir görüş olarak, sazın yapısını aslında olduğu gibi korumak, ancak icrayı olabildiğince geliştirmek fikrini taşırlar".[19]. Doğruluğuna inandığımız bu tespite rağmen, Asya Türklerince son zamanlarda yapılan sazların geliştirilmesi çalışmalarını gözden ırak tutmamak gerekir. Asya'dan farklı olarak, Anadolu'da icrayla birlikte sazların yapısını da geliştirmek temel fikir olmuştur. Anadolu'da kopuz hususuna çalışmamızın 2.1.2.1 no'lu konusunda daha geniş yer verilmiştir.

Kopuz, Türk kültür ve geleneklerinin en eski ve en önde gelen kültür verilerinden biridir. Bu gelenek, bu gün Türkiye'de bağlama (saz) ile aynı duygu birliği, saygı ve sevgi içerisinde yaşamaktadır. Saz, kopuzun tarihin süzgecinden geçmiş, kıtalar aşmış ve çeşitli kültürlerle yoğrulmuş Anadolu yorumudur. Onun temelinde de Anadolu'dan, Kuzey Asya'nın soğuk tunduralarına kadar uzanan geniş sahada varolan atlı kültürün derin izleri yatmaktadır.

---

[19] İrfan Gürdal, 1994, Kişisel Görüşme.

2.1.1.2. Kopuz Terimi, Etimolojisi Ve Tanımları

Türk toplulukları arasında değişik söyleyişlerle karşılaşılan "kopuz" terimine, çeşitli kaynaklarda aşağıdaki şekillerde rastlanılmaktadır:

"Kubuz: Ut, kopuz, kubuz, kobuz, kubız, kupuz" [20].
"Kubsal - : Kubuz çalınmak
Kubza - : Kubuz çalmak
Kupzal - : Kubuz çalınmak
Kupzaş - : Kopuz çalmada yarışmak (kızlar kupzaştı)
Kupzal - : Kopuz çaldırmak, başkasına çaldırmak" [21].

Gâzimihâl'in çalışmalarında, konu ile ilgili şu bilgilere rastlanılmaktadır.

"Yaklaşık XIII. yüzyıl sonlarında Kaşgar ve Uygur diyaleklerine göre yazıldığı anlaşılan İbn-i Mühenna Lügatinde kobuz terimi kobur imlâsıyla yer almaktadır. Kopuz adının gerçekte 'kopuz' ve 'kuur' olarak söylendiği yerler Altayların doğusudur. Kobuz: Karakırgız, Kırgız, Tarançı, Karaim ve Kırım Türklerinde oklu yada oksuz kopuz veya demirden ağız tanburası isimleridir.
Kobus: Uygur musiki alet
Kovuz: Kazakça
Kavuz: Özbekçe
Kopuz: (Çağatay) Saz, keman" [22].
"Kopus: (Uygurca) Kirişli bir müzik aleti
Kopuz: Kırgız, Karakırgız, Tarançı, Karaim ve Kırım Türklerinde kullanılan kirişli bir müzik aleti, keman, Kırgız kemanı.
Komıs: Altay, Teleüt, Şor, Sagay, Koybal, Kaç, Küer ve Baraba Türklerinde müzik aleti" [23].

---

[20] Besim Atalay, Kaşgarlı Mahmut, Divan-ı Lügat it Türk Dizini, TDK. Yay. Alaettin Kıral Bsm., 1943 Ankara, s.372

[21] Kaşgarlı Mahmut, a.e., C. 3., s.378-379

[22] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.123-124

[23] W.Radloff, Versuch Eines Wörterbuches der Türk-Dialecte, C. II. St. 661, 662, 670

"Koboz: İki telli, tırnakla ya da at kılı yay ile çalınan alet. [24].

"Kopuz: Bir çok çeşidi olan telli bir enstrüman

Uygurca: Kopuz

Hakasça: Kopuz

Çağatayca: Kobuz

Kıpçakça: Qobuz

Osmanlıca: Kopuz" [25].

"Orta Asya'dan derlenen ve kopuz denilen sazların çoğu kemençelerdir. Ancak bunların yanında yayları görülmeyen ve kullanılmayan sazlarda vardır... Bu sazlar hem parmakla ve hem de yayla çalınan sazlardı".[26].

Kopuzun genellikle çalgı anlamında olduğunu vurgulayan Gâzimihâl'in bu terimin kökü bakımından yapmış olduğu incelemesine aşağıdaki alıntıda yer verilmiştir:

"Kopuzun kov ve kovı kökü, bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade, kopsamak gibi ilgili fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira bu fiillerin hem kopmak, fırlamak, seğirtmek, defetmek gibi hareki anlamları vardır, hem de saz çalanın el ve parmak cerbezesini ifade edebilirler. Kopuz adından önce kopsamak gibi fiiller doğmuş olabilirdi. Böyle bir tekaddüm her şeyden evvel doğal bir gelişim verimi sayılabilirdi. Bizce tezenenin hızına göre kopuz adı doğmuş olabilir" [27].

Kemal Eraslan, kopuz teriminin içi boş, çürümüş, kof anlamlarını veren "kov~kovı" kökü yanında, "meydana gelmek, ortaya çıkmak, ayağa kalkmak" manasına gelen "kop" kökünden türemiş olması ihtimali üzerinde de durmaktadır. Eski Türkçe'de "v" sesinin olmadığını, bu günkü "v" sesinin "b"den geldiğini söyleyen Eraslan, "kop"- köküne fiilden isim yapma eki olan "z"nin gelmesiyle "kopuz" teriminin türemiş olabileceği görüşündedir[28].

---

[24] Vambery, Das Türkenvolk, Leipzig 1885, s.192

[25] Sir Gerard Clauson, An Etymological Dictionary of Pro Thirteenth Century Turkish, 1972 Oxford, s.588-589

[26] Bahaeddin Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Başbakanlık Bsm., 1987, Ank., s.7

[27] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.17

[28] Prof.Dr. Kemal Eraslan, 1997, Kişisel Görüşme

Gerek Gâzimihâl'in gerek Kemal Eraslan'ın görüşlerindeki ortak nokta, kopuz teriminin, "kop" kökünden türemiş olabileceği yolundadır. Araştırmalarımız sırasındaki ulaştığımız diğer bulgularda bunu doğrular niteliktedir. Ancak, kopuzun Gâzimihâl'in değindiği gibi, tezenenin hızına göre türemiş olması ihtimali çok zordur. Zira, kopuzun varoluşundan itibaren yay ile ya da el ile çalınıyor olması ve tezene (mızrap) kavramının icraya çok uzun zaman sonra girmesi, bu görüşün doğru olamayacağını göstermektedir.

Kopuz, Türklerde yaygın ve genel bir deyimdir. Kopuz el ile (parmaklarla ve daha sonraları mızrapla) ve yay ile çalınmaktadır. Bahaeddin Ögel, kopuz ve ondan türeyen yaylı sazların parmakla çalınması konusunda;

"Telli sazları mızrapla değil, parmakla çalma en eski bir Türk geleneğidir" [29] demektedir.

Anadolu ve Âzeri sahasında görülen, saz çalma anlamına gelen "çalma" sözcüğü yerine, Asya Türk topluluklarında çeşitli söyleyişler vardır. Büyük çoğunluğunu Radloff'un tespit ettiği bu deyimlerden;

Kopuz çertmeleme; yani, kopuzu parmaklarla çalma "Altayların kuzeyindeki Teleüt Türklerinde görülmektedir.. Çertme kopuz da parmakla çertilen kopuz" anlamındadır. "Kopuz oynama: Altay Türkleri komıs çalma" anlamında komıs oynamak deyimini kullanmaktadırlar. Kırgız Türkleri de kopuz çalışa, kobus oynu (oyunu) demektedirler. Radloff'un Baraba Türklerinde tespit ettiği bir diğer deyimde "komus kakmak"dır. Kopuz çalmak anlamında kullanılır. [30].

Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügat it Türk adlı eserinde, kopuz çalma karşılığı olarak kobzamak deyimi tespit edilmiştir [31].

---

[29] Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.40

[30] W.Radloff, a.g.e., passim.

[31] Kaşgarlı Mahmut, a.g.e., s.378-379.

Kopuz soktı (sokmak) da, Radloff'un Altaylar bölgesi Teleüt Türklerinde tespit ettiği bir söyleyiştir. Sokmak sözü, parmakla vurmak manasındadır [32].

Yukarıda verilmiş olan alıntılardan anlaşıldığı üzere, Anadolu ve Azeri sahasında görülen saz çalma terimine karşılık olarak, Asya Türklerinde çeşitli söyleyişler olduğu anlaşılmaktadır.

2.1.1.3. Kopuzun Morfolojik Yapısı

Uluların ruhlarını çağıran, kötü ruhları kovan, toplulukta birlik ve beraberlik duygusu yaratan kutlu çalgı kopuz, insanların kutsal saydığı ağaçlardan yapılmaktadır. Günümüzde de Anadolu insanı çeşitli ağaçların kutsal olduğuna inanmakta ve bu konuda da Asya ile Anadolu arasında bir paralellik görülmektedir. Bu görüşe açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir:

"Üyenkinin tübünden oyup algan kobuzum
Karagaynıng tübünden kayrıp algan kobuzum
Kızıl kırçın tobulgu caşık kılgan kobuzum
Cüyrük attıng kuyrugun içek kılgan kobuzum
Taska çıkkan ırgaydan kulak kılgan kobuzum" [33].

(Yani, üyenki ağacının dibinden oyulup alınmış kobuzum, Karagay ağacının dibinden çekilip alınmış kopuzum, kızıl kırçın tobulgu ağacından perdesi yapılan kopuzum, yürük atın kuyruğundan teli yapılmış kopuzum, taşta biten ırgaydan kulağı yapılmış kopuzum). Bu Kırgız-Kazak baksı duasında da görüldüğü gibi, kopuz kutsal kabul edilen ağaçlardan yapılmaktadır.

Kopuzun morfolojik unsurlarından olan "burgu, burma" ve "kulak" sözcükleri Türk saz terminolojisinde birlik gösteren terimlerdendir. Kaynaklarda, kopuzun kulağının ilk dönemlerde hangi ağaçlardan yapıldığı konusunda bir bilgi yoktur. Ancak, onların da inançlarda yeri olan ağaçlardan yapıldığı kaçınılmazdır.

---

[32] W.Radloff, a.g.e., C. IV. St. 519

[33] Abdülkadir İnan, a.g.e., s.135

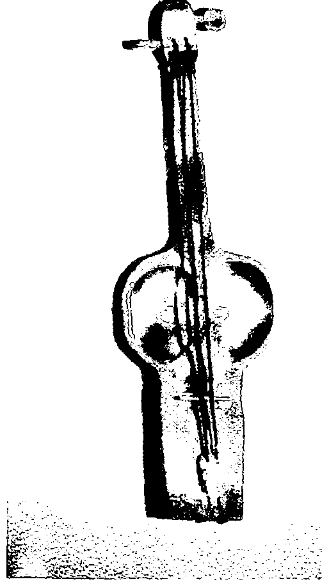
Kopuzun oyuk çanak kısmı önceleri açık haldedir. (bkz. resim no. 2.6.)



Resim 2.6. Kopuz Prototip

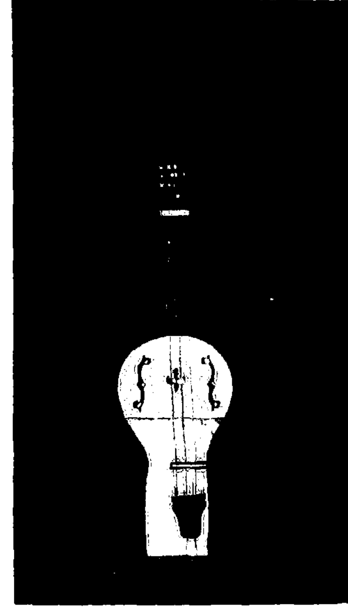
[34] M.Slobin, Music in Culture of Northern, Afghanistan (Tukson, Arizona: The Univ. of Arizona Press, 1976)

Uzun zaman bu şekilde kullanılan kopuzun, ikinci aşamada üst kısmı çeşitli hayvan derileriyle kaplanmış ve nihayet üçüncü bir aşama olarak da deri yerine ağaç malzeme kullanılmıştır. Böylece, göğüs ya da ses tablosu denilen kısım oluşmuştur. Kopuzda ağaç göğüse geçilmesi gelişiminin de, metal tel kullanımıyla bağlantılı olarak Anadolu'da gerçekleştiği görüşü hakimdir. Bu gün kopuzdan türeyen yaylı-yaysız (parmakla-mızrapla çalınan) sazların hemen hemen tümünün göğsü ya deri ya da ağaçtır. Ancak kılkopuzda olduğu gibi, çanağın deri ya da ağaçla kapatılmadığı örnekler de hâlâ yaşamaktadır (eşiğin altına gelen kısım hariç). (bkz. Resim no. 2.7.) Ayrıca, göğüste hem deri hem de ağaç kullanma anlayışı da gelişmiştir. Bu tarz yapıda genellikle, eşiğin altına gelen kısım deri ile diğer bölüm ise ağaçla kaplanmaktadır. (bkz. Resim no.2.8.)



Resim 2.7. Kıl Kopuz (Kazakistan)

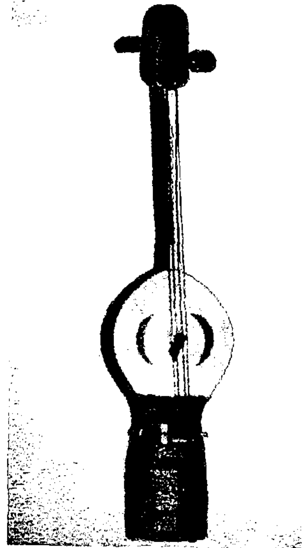
[35] **Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç'in Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997**



Resim 2.8. Sim Kobız (Kazakistan)

[36] **İrfan Gürdal Arşivinden.**

Kopuzdan türeyen sazlarda dikkati çeken nokta, genellikle el ile ya da mızrapla çalınan sazların göğsünün ağaç, yaylı sazların göğsünün de genellikle deri olmasıdır. Ancak bunun yanında el ile ya da mızrapla çalındığı halde, Âzeri tar'ında olduğu gibi göğsü deri olan, yay ile çalındığı halde, iki telli kılkobızda olduğu gibi göğsü ağaç olan sazlar da vardır. (bkz. Resim no. 2.9.)



Resim 2.9. Kıl Kopuz

[37] **Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997**

Göğüse deri kaplanması geleneğine, Anadolu'da da rastlanılmaktadır.

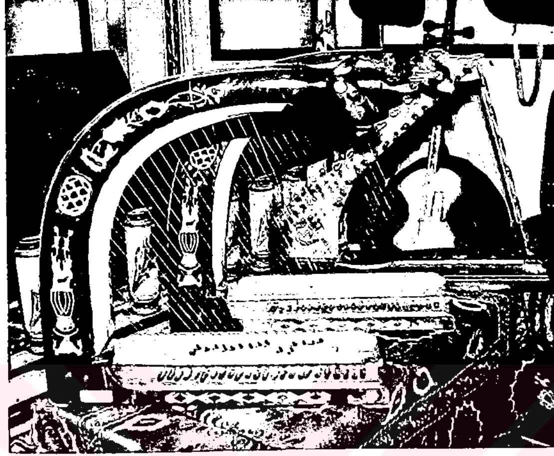
Göğüs tahtası ilk zamanlar genellikle, sazın gövdesi ile aynı ağaçtan yapılmaktadır. Bu gün hâlâ Türkmen dutarlarının hem gövde hem de göğüs kısmı, geçmişten gelen alışkanlıkla ve ısrarla dut ağacındandır. Anadolu'nun eski sazlarında da, genellikle gövde ve göğüsün dut ağacından yapıldığı görülmektedir. Ancak, Asya ve Anadolu'da da saz yapımcıları, zamanla ses tablosunu ayrı bir yapı olarak düşünüp, çeşitli ağaçlardan yapmaya başlamışlardır. Göğüse, koyun, deve, geyik, yılan, balık (Hazar bölgesinde) gibi hayvanların derileri ile manda yüreği zarı vb. malzemeler gerilmektedir (bkz. Resim no. 2.10).



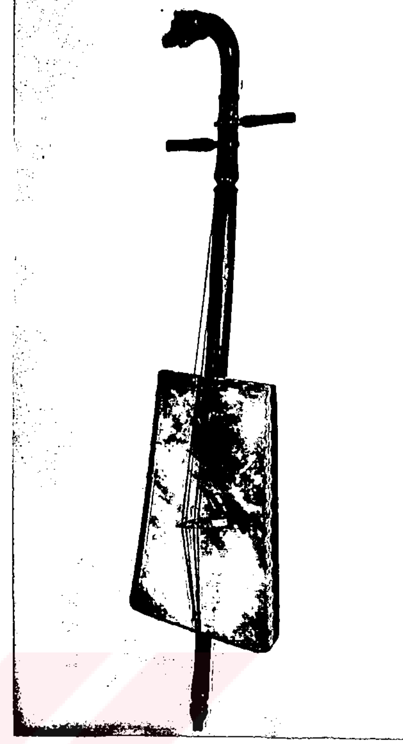
Resim 2.10. Kıl Kıyak (Kırgızistan)

[38] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç, Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997

Sazların çeşitli şekillerde süslenmesi alışkanlığı, Anadolu ve Asya Türkleri arasında kökü çok eskilere giden bir gelenektir. Asya Türk saz yapımcıları, sazların sapının uc kısmına at, kurt, kartal, ejderha gibi çeşitli hayvan başları tasvir etmektedirler (bkz. Resim no. 2.11, 2.12). Bu gelenek Anadolu'ya, değişmek suretiyle yansımıştır.



Resim 2.11. Çeng



2.12. Morin Huur

[39] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç, Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997

Kopuzun ve ondan türeyen sazların özelliklerini ve karakterini belirleyen belkide en önemli konu "tel"dir. Asya Türk kültüründe saz tellerinin ilk maddesi, at kılıdır. At kılı, eski Türk inanış ve geleneklerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bahaeddin Ögel, "kıl" sözcüğünün Altay dağları ile daha kuzeydeki Türk kültür çevrelerinde at kılından yapılan çalgı telleri için söylendiğini, bu gelenek ve söylenişin az güneydeki Kırgız Türklerinde de görüldüğünü belirterek, "At kılı" Hazar Denizi'nden Altayların kuzeylerine kadar bütün kemençe, kopuz ve her türlü tanbure ile sazların tellerini oluşturan tek şeydir [40] demektedir.

"Kırgız Türkleri telli müzik aletlerine kılduu demektedirler" [41].

---

[40] Prof.Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.24-25

[41] Prof.K.K. Yudahın, Kırgız Sözlüğü, 1988,Ankara, C.I, s.451

Vertkov; İç ve Kuzey Asya kopuzlarının en eski tipleri olan Kazak kopuzlarında kılların özellikle burulmamış at kılı olduğunu, yay kıllarının da âdeta bir demet gibi göründüğünü vurgulamaktadır [42].

Ögel; tek at kılı ile hazırlanan kopuz telinin bu kültürün en yaygın örneği olduğunu ifade etmektedir [43]. "Burulmamış at kılı Kazak Türklerinin kemençe kopuzlarındada görülmektedir. ...Kuzey Asya'daki Hakas Türk kopuzlarının telleri siyah ve beyaz at kılındandır" [44]. Vertkov, at kılı ile hazırlanmış çalgı tellerini ve yaylarını iki grupta toplamaktadır:

"a) Burulmuş at kılları ile yapılmış saz telleri ve kemençe yayları,

b) Burulmamış at kılları ile yapılmış saz telleri ve kemençe yayları"[45].

Kıl geleneği ve söylenişi Anadolu'ya da geçmiştir. Eski Anadolu kitaplarında, çeşitli şiirlerde bunların örneği görülmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, Güney Anadolu Türkmenleri arasında yaklaşık yirmi yıl dolaşarak, çok kıymetli bilgi ve etnografik malzemeler toplayan araştırmacı Ali Rıza Yalgın, Asya'daki yürük atın kuyruğundan tel yapma geleneğinde olduğu gibi, Güneydoğu Anadolu Türkmenlerinin de güzün genç atların kuyruklarından seçilen kıllar ile kemençelerinin yaylarını hazırladıklarını yazmaktadır [46].

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere, at kılı eski çağlardan günümüze gelen en orijinal saz telidir. Bu gün bir çok sazın telinin değişmez maddesi, at kılıdır. Diğer maddelerin at kılının doğal tonlarını verememesi, insanların ondan vazgeçmemesini ve bu güne kadar taşımalarını sağlamıştır. At kılı zamanla bazı

---

[42] V.Vertkov, Atlas Musıkalnıh Instrumentov Narodov SSR., 1963, Moskova, s.132-133

[43] Prof.Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.97

[44] V.Vertkov, a.g.e., s.132-133, 138

[45] V.Vertkov, a.g.e., s.132-133

[46] Ali Rıza Yalgın, Cenupta Türkmen Çalgıları, Seyhan Bsm., Adana, 1940, s.36

sazlarda yerini başka maddelere bırakmıştır. Ancak, dünyanın hemen her yerinde, yaylı sazların yaylarının telleri at kılındandır. Yay tellerinde misina vb. maddeler denenmişse de, bunlar at kılının sağladığı özellikleri veremediğinden, at kılının kalıcılığı ve değişmezliği sürmektedir. Gâzimihâl, saplı tel sazlarının tellerinin eski çağlarda yalnızca at kılından gerildiğini, daha sonraki dönemlerde tel çeşitlerinin Batı Asya'da kiriş, ibrişim v.s. gibi çeşitlendikten sonra, bunlara genel olarak "til" adı verildiğini belirtmektedir [47]. Gâzimihâl, bu terimin "ağız dilinin en eski diyalektlerinde hep til olarak varolduğunu"[48] vurgulamaktadır. Bu terimin, Anadolu ağızlarındaki söylenişleri de "tel" veya "til"dir.

Telli sazlardaki ikinci geçiş dönemi, kesin olmamakla beraber bağırsak tellerdir. Eldeki bulgular, bağırsağın çalgı teli olarak kullanıldığını ve buna da "kiriş" denildiğini göstermektedir. Bağırsak tellerin en yaygın olanı koyun, kuzu kirişleridir. Dede Korkut kitabında kurt bağırsağından tel yapıldığı da geçmektedir. Koyun-kuzu bağırsağından tel yapılması geleneği, Anadolu'da da vardır. 2.1.2.3. no'lu konuda ayrıntılı olarak değinildiği üzere, yakın zamana kadar bağlamanın telleri bağırsaktan yapılmaktaydı. Kirişten perde yapımında da yararlanılır. Naylon perdeden önceki malzeme genellikle kiriş olmuştur. Bu gelenek, Anadolu'da da böyle süregelmiştir.

Telli sazların üçüncü geçiş döneminde ipek ve metal tellerin kullanıldığı görülmektedir. Ancak, bu üç devrede de at kılı hep varlığını sürdürmüştür. İpek teller daha çok Türkmen, Özbek ve Tacik Türklerinde yaygındır. Vertkov, Türkmen dutarlarına yakın zamana kadar ipek teller takıldığını belirtmektedir [49].

Eski Anadolu kitaplarında yer alan bazı şiirlerde, ipek tel geleneğinden bahsedilmektedir:

---

[47] Ali Rıza Yalgın, a.e, s.36

[48] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.83

[49] V.Vertkov, a.g.e., s.116

"Ağaçtan saz ipek kıllar takılmış
Deriden üstüne yakı yakılmış."[50].

Türk saz kültüründe tel konusu daima çok önemli olmuştur. Tel, at kılı, kiriş, ipek veya metal oluşuyla âdeta, Türk telli sazlarının ruhunu ve karakterini veren en önemli malzemedir. O kadar ki, insanlar sazları isimlendirirken bile tel ögesinin belirleyiciliğini sazların adına yansıtmışlardır. "Kıl kopuz, kıl kıyak" gibi. Ayrıca, tel sayısını belirtmek suretiyle sazları isimlendirme de, Asya'dan Anadolu'ya geniş bir sahada görülen ortak ve çok eski geleneklerdendir. Ancak, Anadolu'da görülen iki telli, üç telli, dokuz telli, oniki telli gibi Türkçe söyleyişler yerine, Asya'da ki adlandırmalar genellikle Farsça'dır. Tar (=tel), dutar (=ikitel), setar (=üçtel), şeştar (=altıtel) gibi. Kanımızca, bu tarz isimlendirmenin nedeni, Farsça'nın geçmiş dönemlerde kültür dili oluşu ile ilgilidir. Sazlara her telden çift ya da daha fazla tel takılması alışkanlığı, genellikle Anadolu ve Âzeri sahasına has bir kullanımdır. Asya Türk sazlarında bu özellik ender görülmekte, genellikle her tel tek takılmaktadır.

2.1.1.4. Kopuz Çeşitleri

Kopuz, Türk saz kültüründe yaygın ve genel bir deyimdir. Ancak, Kopuz çeşitleri incelendiğinde adlandırma yönünden iki olgu göze çarpmaktadır. Birincisi, hâlâ kopuz adıyla varolan çalgılar (bunlara yaylılar, yaysızlar ve diğerleri dahildir). İkincisi de, kopuzdan türeyen ve zamanla değişik adlar alan sazlardır. Kuzey Asya'da özellikle Altaylar bölgesinde yaşayan Türk topluluklarında, çalgı adlarının genellikle kopuz ve kopuzun değişik söylenişlerinden ibaret olduğu görülmektedir. Özel adlara kavuşmuş olanların dışındaki çalgılarda kopuz terimi ve o sazın özelliğini ortaya koyan işlevi yanyanadır. Kopuz adından sıyrılmış olan kopuz türevi çalgıların adlarında ise, genellikle onomatopelere rastlanılmaktadır. Güney ve güneybatıya doğru inildikçe, çalgı adlandırmalarında yine onomatopelerle birlikte Farsça "tel sayısı söyleyerek çalgıları adlandırma geleneği" karşımıza çıkmaktadır. Dutar, setar, şeştar vb. Bu nedenle, Kuzey ve Güney Asya Türk topluluklarında görülen kopuzdan türemiş ve küçük farklar dışında birbirinin aynı olan sazların, ayrı şeylermiş gibi

---

[50] Mahmut Ragıp Gâzimihâl, a.g.e., s.84

algılanması yanlışlığı doğmaktadır. Burada bilinmesi gereken husus, Kuzey Asya Türk topluluklarının dış etkilere daha az açık olması, kendi dil ve geleneklerine bağlı kalmalarına neden olmuştur. Güney ve Güneybatıdaki Türk topluluklarında ise, genellikle Farsça tel sayısı söyleyerek adlandırma geleneği etkilidir. Bu gelenek, Anadolu'da da vardır. Ancak, halk arasındaki adlandırmaların "iki telli, üç telli, dokuz telli" gibi hep Türkçe olmasına karşın Osmanlı kaynaklarında, Osmanlıca yazılmış eserlerde ve özellikle Evliya Çelebi'de genellikle Farsça'dır. Bunun yanında, bu eserlerde yabancı bir dil kullanımının getirdiği bazı bozulmalarda gözlenmektedir. Örneğin, "Cahartar" olması gereken isim kısalarak "çartar", daha da kısaltarak "çarta" şekline dönüşmüştür. Kanımızca, konu bu görüş doğrultusunda değerlendirilmelidir. Konuya açıklık getirmesi bakımından öncelikle, kopuz adıyla varolan sazların incelenmesinde yarar görmekteyiz. Bu nedenle, aşağıdaki alıntılara da yer verilmiştir:

"Komuz", Kırgızlarda görülen üç telli, perdesiz bir sazdır (bkz. Resim no. 2.13).



Resim 2.13. Komuz

[51] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç, Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997

Komuz parmaklarla çalınmaktadır. Telleri günümüzde misinadan yapılmış olup, gövdesi yekpare ağaçtandır. Teller birbirine dörtlü olarak akortlanmaktadır.

Okça komız; Kuzey Asya'daki Sagay Türklerinde görülmektedir. Radloff, okça sözünün yaylı anlamında olduğunu ifade etmektedir [52].

Çertme; Radloff'un Kuzey Asya'daki Teleüt Türklerinde tespit ettiği, bir başka sazdır. Adını köken itibarıyle çertmeden almaktadır. Nitekim, Radloff'a göre de "çertmelemek, saz çalmak demektir" [53]. Parmakla çalınmaktadır, göğsüne kulun (tay) derisi gerilmiştir. Telleri iki at kılındandır" [54].

Çartı kopuz; Vertkov'un Altayların kuzey-doğusunda Tuva bölgesi Türklerinde tespit ettiği üç telli, köşeli, büyük ve kısa saplı bir sazdır. Vertkov, telleri at kılı olan bu sazın teknesinin ve tahta kısmının geniş tutulduğunu belirtmektedir [55]

Şerçeng Komıs da, Şor Türklerinin kullandığı iki telli, Altay bölgesi kopuzudur [56].

Şertpe komus: Radloff'un Altay bölgesi Şor Türklerinde tespit ettiği, iki telli bir başka sazdır [57].

"Kılkopuz", başta Kazak-Kırgız Türkleri olmak üzere geniş bir sahada görülen, kökleri ilk kopuz örneğine kadar uzanan yaylı bir sazdır. İki telli ve telleri at kılındandır. Ancak, son dönemlerde tel sayısı üçe, dörde çıkarılmış olan metal telli kılkobuz örnekleri de vardır (bkz. Resim no. 2.14, 2.15).

---

[52] W.Radloff, a.g.e., C.I, St.1001

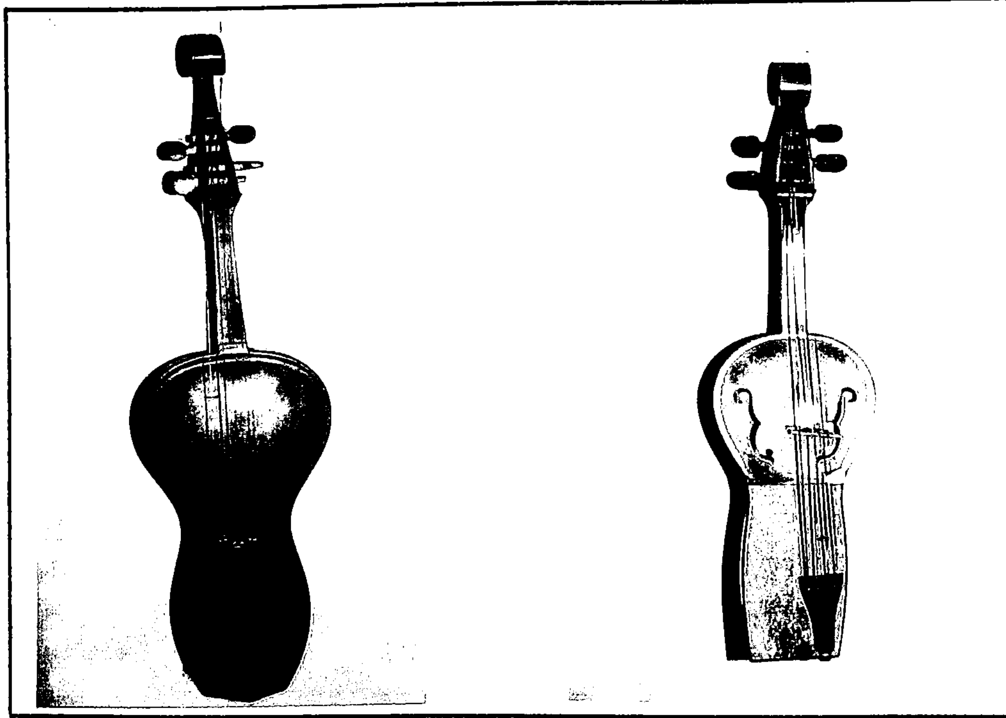
[53] W.Radloff, a.g.e., C.3, St.1973

[54] Prof. Bahaeddin Ögel, a.g.e., s. 257

[55] V.Vertkov, a.g.e., s. 139

[56] W.Radloff, a.e., C.II, St.670

[57] W.Radloff, a.e., C.IV, St.1009



Resim 2.14. Kıl Kopuz

Resim 2.15. Kıl Kopuz

[58] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç, Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst., 1997

"Kaylamak", Radloff'un tespitine göre, "masal mırıldanmak" anlamındadır. "Kaylaçang kobız" ise, Şor Türklerinde görülen iki telli kopuzdur [59].

Radloff, "köklemek" sözünün Çağatay Türkçesinde "melodi çalma" anlamında olduğunu ifade etmektedir [60]. Köklemek terimi, Âzeri sahasında da görülür. "Köklemek", akort etmek anlamındadır. TRT Repertuarında 3408 no ile yer alan türküde geçen şu dizeler görüşümüzü doğrulamaktadır:

Tarcı kökle tarını
İnce telleri dindir.

"Meragalı Abdülkadir Hoca, Safiyüddin Abdülmümin'in Kitabü'l Edvarına yazdığı şerhte Kopuz'ı ozan ve kopuz'ı Rûmi adlarıyla iki türlü kopuz tarif ediyor. Kopuz-ı ozan tüm tellilerden daha uzun bir kâseye sahip ve üç telli olduğu halde, kopuz-ı Rumi beş telli ve daha çok Uda benzeyen bir alettir". [61].

[59] W.Radloff, a.e., C.II, St.27

[60] W.Radloff, a.e., C.II, St.1227

[61] Prof.M.Fuat Köprülü, a.g.e., C.I. s.104-105

"Buçı kopuz", tespit edilmiş bir başka kopuz çeşitidir. Kaşgarlı Mahmut, bu kopuzdan "buçı" diye söz etmekte ve bunun iyi ses veren bir kopuz olduğunu yazmaktadır [62].

“Ağaç Komus: Altay Türk kültür çevresinde bu söz, daha çok kemençeler için söylenir. Kemençeler, ağaçtan yapıldıkları için bu adı alıyorlardı” [63].

Radloff'un tespit ettiği "yadıngı komus" adlı bir başka kopuz çeşidi vardır. Radloff, bu sazın yatık benzeri bir saz olduğunu belirtmektedir [64].

"Temir komus, çang kopuz, şang kopuz" ya da bir başka söylenişi ile "şankavız", ağızda çalınan demirden bir çalgıdır. “Bir çatal demirin arasında hareket eden çelik bir dilden oluşan bu enstrümandan, ağız akustiği ile ses elde edilir” [65].

"Kat komus", Teleütlerde rastlanan Radloff'un tespit ettiği bir söyleyiştir. Radloff, bu sözün daha çok akordeonlar için kullanıldığını söylemektedir [66].

Çalışmamızda yapılan araştırmalar sonucunda, kopuzdan türeyen ancak farklı adlarla adlandırılan sazların da mevcut olduğu tespit edilmiştir. Buna göre; "Topşugur, topşuğur" ya da kısa söylenişi ile "tobşur, topşuu, tobşulurum, topşulur" genellikle Altay bölgesi Türklerinde görülen, küçük yapı ve söyleyiş farkları dışında hemen hemen birbirinin aynı sazlardır. İki telli olan bu sazların (üç tellisine de rastlanılmaktadır) telleri genellikle at kılından olup, parmakla çalınmaktadır. Güneye inildikçe bu sazlara "dutar" ve "dombra" denildiği görülmektedir. Yapı ve şekil bakımından Anadolu sazının ilkel bir tipidir. Bu sazlarda mızrap kullanıldığı yönünde bir bilgiye rastlanılmamıştır.

"Dutar" sözü, iki telli anlamındadır. Dutar, Asya Türk topluluklarından özellikle Türkmenlerde, Özbeklerde, Uygurlarda yaygın olarak görülen tipik bir saz

---

[62] Kaşgarlı Mahmut, a.g.e., C.III, s. 173, 219

[63] W.Radloff, a.g.e., C.II., St.670

[64] W.Radloff, a.e., C.II, St.670

[65] W.Radloff, a.e., C.II, St.670

[66] Ömer Kaya, Kazak Halk Müziği Sazlarından Dombıra, Cetigen ve Kılkobızın tanıtımı İTÜ TMDK Çalgı Yapım Bölümü Mezuniyet Tezi, İst. 1994, s.38

olup, âşık müziği içinde repertuarı çok zengindir. Özellikle, Türkmenistan'da dutar kompozisyonları, Türkmen müziğinin en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Sanat ve ustalık bakımından çok zengin olan bu eserlerde, Türkmen halkının tarihini, edebiyatını bulmak mümkündür. Dutar eserlerinde görülen iki sesli unsurlar da, milli çoksesli müziğin önemli gelişimini yansıtmaktadırlar. Türkmen bahşıları, dutar müziğinin en önde gelen ustalarıdır. Türkmen müzik geleneğini sürdüren bu bahşılara, "dutarcı" da denilmektedir. Türkmen dutarları iki tellidir (bkz. Resim no. 2.16).



Resim 2.16. Dutar (Türkmenistan)

[67] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997.

Türkmen dutarlarının telleri metaldir. Ancak, ipek tel kullanımı da geçmişten bu güne sürdürülmektedir. Perdeleri de metal olan bu sazın misina perdeli örneklerine de rastlanılmaktadır. Onüç, ondört kadar perdeli olup, perdeler kromatik yapıdadır. Gövde, göğüs ve sap, dut ağacındandır. Gövde, genellikle kütükten oyularak yapılır. Parmaklarla ve geleneksel olarak üst tel eşliği ile iki sesli çalınmaktadır. Teller birbirine dörtlü ya da beşli aralıkla akortlanmaktadır. Özellikle, Anadolu Alevîlerindeki iki telli "dede sazları" ve Gaziantep, Malatya, Kahramanmaraş

bölgesinin "balta saz" denilen sazları ile yapı, şekil ve çalınış tekniği bakımından benzerlikler göstermektedir.

Uygur dutarları Türkmen dutarlarından oldukça büyüktür (bkz. Resim no. 2.17.).

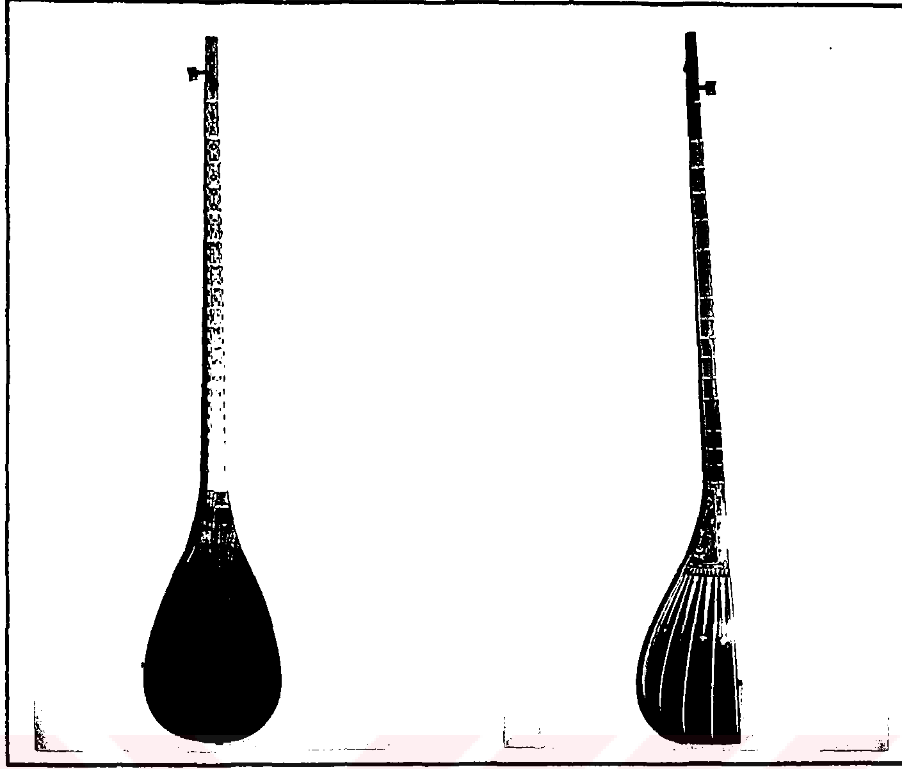


Resim 2.17. Dutar (Uygur)

[68] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997

Uygur dutarları iki telli olup, telleri ipektendir.Ondört perdeli bu sazın perdeleri genellikle misinadan olup, kromatik yapıdadır.Alt tel için "Lâ" sesi karar olarak alındığı takdirde, birinci oktavda "Re diyez" ve "Sol diyez" perdelerinin olmadığı görülmektedir (bu özellik el ile çalınan Anadolu iki telli sazlarında da vardır). Gövde, dilimli teknikle yapılmıştır. Göğüste küçük delikler vardır. Parmaklarla çalınan bu sazın bir oktav tize akortlanan küçük ebatı da tespit edilmiştir.

Özbek dutarları da Uygur dutarları gibi büyük yapıdadır (bkz. Resim no. 2.18.).



Resim 2.18. Dutar (Özbekistan)

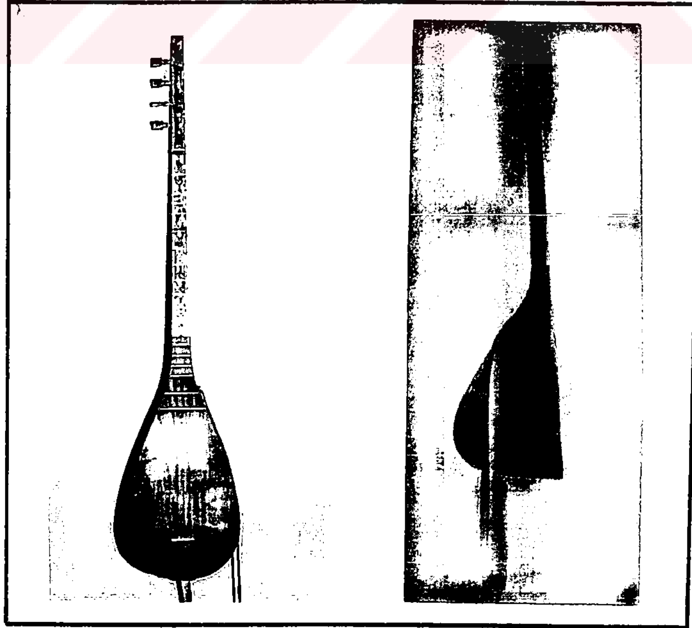
[69] **Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997**

Özbek dutarları iki telli olup, telleri ipektendir. Genellikle gövde dilimli teknikle yapılmış olup, göğüs, sap ve gövde dut ağacındandır. Göğsünde küçük delikler vardır. İncelediğimiz Özbek dutarları onbeş misina perde ve sapta iki, göğüste iki yapıştırma tahta perde olmak üzere toplam ondokuz perdeli olup, kromatik skalalıdır (göğüse ilâve perde yapıştırma geleneği Anadolu'da da vardır). Parmaklarla çalınmaktadır. Araştırmalarımız sırasında, Özbek dutarının mızrapla çalındığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. İpek telli olması ve ipeğin bağırsak telde olduğu gibi dayanıksız oluşu da mızrapla icraya engel teşkil etmektedir. Özbek halk çalgılarını genel olarak inceleyen İ.A. Ekberov, "Özbekistan da mızrap ile çalınan telli çalgıların türleri çoktur. Bunların en yaygın olanı dutardır" [70] demektedir. Ancak, kanımızca buradaki ifadenin dutarın gerçekten mızrapla çalınıyor olduğu mu, yoksa dutarın mızraplı sazlar sınıfında gösterildiği mi hususu belli değildir. Zira, Ekberov tanbur gibi, rubab gibi mızraplı çalgıları anlatırken mızrap fikrinden ayrıca

[70] **İ.A. Ekberov, Özbek Halk Çalgı Müziği, Mart 1992, İstanbul, s.4**

bahsetmekle kalmayıp, mızrabın adını dahi belirtmektedir. Oysa, dutar konusunda bu giriş cümlesinden başka dutarın mızrapla çalındığına dair bir anlatım yoktur. Bu da, dutarın mızraplı sazlar sınıfına dahil edilişi ile ilgili görüşümüzü kanıtlamaktadır.

"Setar" adını taşıyan sazlar, Türk saz kültüründe çok yaygındır. Setarlar üç tellidir. Ancak, yapı olarak genellikle dutara benzemekte olan bu sazlar Hint setarı ile karıştırılmamalıdır. Hint setarı, görünüm ve icrası ile tamamen ayrı bir yapıdadır. Bahaeddin Ögel, Doğu Türkistan'da "sitare" ve yine aynı bölgedeki Tarançı Türklerinde görülen "setar" adlı üç telli bir sazdan bahsetmekte ve bunları çalanlara kimi zaman "seterci" dendiğini vurgulamaktadır. [71] Dutar, setar gibi söyleyişlerin iki tek telli, üç tek telli sazlar dışında kullanılmamasının sebebi, zamanla her tek telin ikişerli, üçerli hatta dörderli takılmasındandır. Dutarda, iki tel ikişerli takılmaya başlayınca cahartar, setar da üç tek tel ikişerli takılmaya başlayınca şeştar ve böylece üçerli, dörderli derken bir deyim karmaşası oluşmuştur. Bu karmaşa sonucu dutarla cahartarın, setarla şeştarın farklı sazlar olduğu gibi yanlış bir kanı oluşmuş ve böylece zamanla tel sayısı söyleme yerine sazların özel adları tercih edilmeye başlanmıştır (aynı sorun Anadolu'da da yaşanmıştır). Azerbaycan'da görülen "Âşık sazı" da bağlama gibi aslında bir setardır (bkz. Resim no. 2.19.).



Resim 2.19. Saz (Azerbaycan)

[72] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst. 1997

[71] Prof.Bahaeddin Ögel, a.g.e.,s.82

Üç telli olan bu sazın, her teli kendi içinde ünison akortlanmakta ve genellikle üçerli sayıda olup, toplam dokuz tellidir. Aşık sazı Anadolu sazına en yakın olan Asya Türk sazıdır. Doğu Anadolu'nun özellikle kuzeydoğu kesimindeki sazlarla hemen hemen aynıdır. Genellikle gövde ve sap dut ağacından olup, göğüs de ortak gelenek doğrultusunda duttandır. Sapta genellikle onüç, göğüste beş olmak üzere toplam onsekiz perde vardır. Perdeler misina olup kromatik dizidedir (küçük koma nisbetlerine de rastlanılır). Âşık sazında tarda olduğu gibi, Âzeri müziğinin makamsal yapısında bulunan yaklaşık iki koma nispetinde bir "Do bemol" perdesi bulunmaktadır. Bu perde ve kullanılış şekli diğer Türk sazlarının (Anadolu'da dahil) hemen hiç birinde görülmemektedir. Âzeri müziğine ve sazlarına has bir kullanımdır. Mızrapla çalınan bu saz, Âzeri âşık müziğinin makamsal yapısına uygun olarak, yine ortak gelenek doğrultusunda genellikle alt telin birinci derecesi karar alınarak çalınır. Gövdenin iki tarafına tutturulmuş askı kayışı vb. malzemeler sayesinde, âşıklık geleneğinin gereklerine uygun olarak ayakta rahatlıkla çalınabilmektedir. (Kuzey doğu Anadolu âşıklarında da bu gelenek vardır). Kanımızca, bu saz da önceleri el ile çalınmakta idi. Daha sonra metal tellerin sazlarda kullanımı ve artan tel sayısı sonucunda, bu sazın icrasında mızraba geçilmiş olduğunu düşünmekteyiz.

"Tonbur, tunbur, tanbur, tanbura, tunbure, dombura, dumbra, dumra, dıngır, dıngıra" vd. Asya'dan Anadolu'ya geniş bir sahada görülen, aynı terimin farklı söylenişleridir. Gâzimihâl, bu terimin bir onomatope olduğu, Asya'dan Anadolu'ya geldiği, ilk söylenişin "tonbur" olması gerektiği düşüncesinde olup, kelimenin asırlardır tanbur şekline dönüşmesini dıştan andırışlı komşu kelimesinin etkisine bağlamaktadır [73]. 14. yüzyıl Arap tarihçisi İbn Haldun, kitabının önsözünde kopuza yer vermekte ve tunburla kopuzu bir tutmaktadır. [74]. Gâzimihâl, bu konuda ayrıca şunları söylemektedir;

> "M.X. yüzyıldan Farabî Horasan ve Bağdat ülkelerinin başlıca mızrap çalgılarındın olarak ikisi kısa, ikisi uzun saplı dört sazı tarif ederken uzun saplıları Horasan tunburu ve Bağdat tunburu olarak belirtmiştir... Meragalı Abdülkadir kendi ülkesi sazları arasında bir Türk Tunburası dediği vardır. Tunbure-i Türki Dede Korkut'un kolca kopuzu ile bu Türk tanburasını bir tutmak gerekir... 18. Yüzyıldan

[73] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.38

[74] Pirî Mehmet Sahip, İbn-î Haldun Tercümesi, Mısır, 1275, s.492

itibaren kopuzun torunlarına Anadolu'da birer ikişer benimsetilen madeni teller sonunda koca tanburu payitahta kazandırdı... Osmanlı sözlükleri tanbura kelimesini tanburun tasgiri saymışlardır. Fakat eski şark metinlerinde başlangıçta tunbur vardır. Eski tunburlar esasen ortadan kısa boyludur. Bunu Araplar hiç kullanmamışlardır. Bu nedenle bu tasgir olmamalıdır. Evliya Çelebi tanbura adını madeni tel münasebetiyle anmıştır. Şu halde tanbura adı acaba maden telin farklı tınbırtısını taklitten doğmuş bir onomatopemidir? ...Evliya Çelebi'nin asırdaşı Mininski de tunbur olarak yazmıştır. Şu halde kelime bizde XVII. Yüzyıldan sonra tanbur ve tanbura söyleyişlerine dönmüştür." [75]

Araştırmalarımız sırasında incelediğimiz Asya tipi tanburlardan en karakteristik olan Özbek tanburunda gövde ve göğüs dut ağacındandır (bkz. Resim no. 2.20)



Resim 2.20. Tambur (Özbekistan)

[76] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997.

Özbek tanburu, dört telli olup, teller (sarı pirinç) metaldendir. Göğüste küçük delikler vardır. 14 cm. genişliğinde, 32 cm. uzunluğunda ve 12 cm. derinliğinde küçük dar ve

[75] [Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., Pasim]

basık bir gövdeye karşın, 84 cm. uzunluğunda ve oldukça kalın bir sapa sahiptir. Perdeler genellikle onbeş misina(tek parça ve kalın) ve dört yapıştırma ağaç perde olmak üzere toplam ondokuz adet olup, kromatik yapıdadır. Eşikleri oldukça yüksektir. Alt tel "Sol" olarak düşünüldüğü takdirde, birinci ve ikinci oktavda "Lâ diyez, Do diyez, Re diyez, Sol diyez" perdelerinin olmadığı görülmektedir. İkibuçuk oktav ses sahası vardır. Parmağa takılan demirden özel yapılmış bir mızrapla çalınmaktadır (bkz. Resim no. 2.21.).



Resim 2.21. Nahun (Tambur Mızrabı)

[77] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997

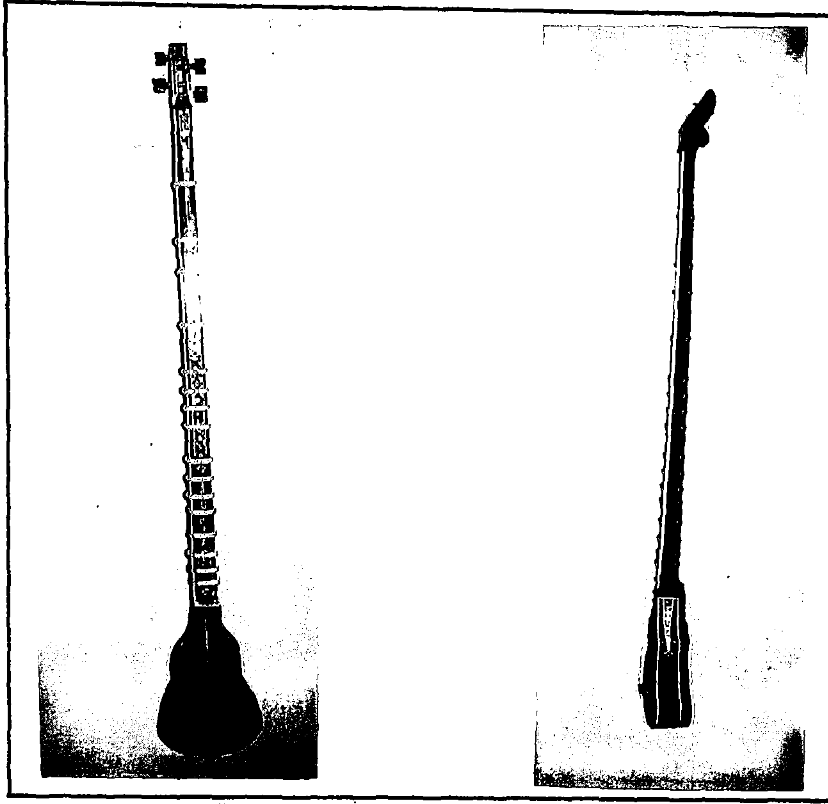
Özbek tanburunun "mızrabına nahun denmektedir" [78].Tanburun, istenildiğinde yay ile çalınma geleneği de sürmektedir. Yay ile çalmak için özel yapılmış olan tanburun formunda yay hareketine uygun girintiler bulunmaktadır. "Bu saza sato da denilmektedir" [79].(bkz. Resim no. 2.22)

Asya tanburları ile Osmanlı tanburları arasında bir çok ortak nokta bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri, ikisinin de genellikle fasıl tarzı icrada ve özellikle makamsal müzikte kullanılmaları, makamlara göre akortlanmaları, mızrapla veya istenildiğinde yay ile çalınabilmeleri, sarı metal telli olmaları ve melodinin

---

[78] İ.A.Ekberov, a.g.e, s.5

[79] İ.A.Ekberov, a.e, s.16



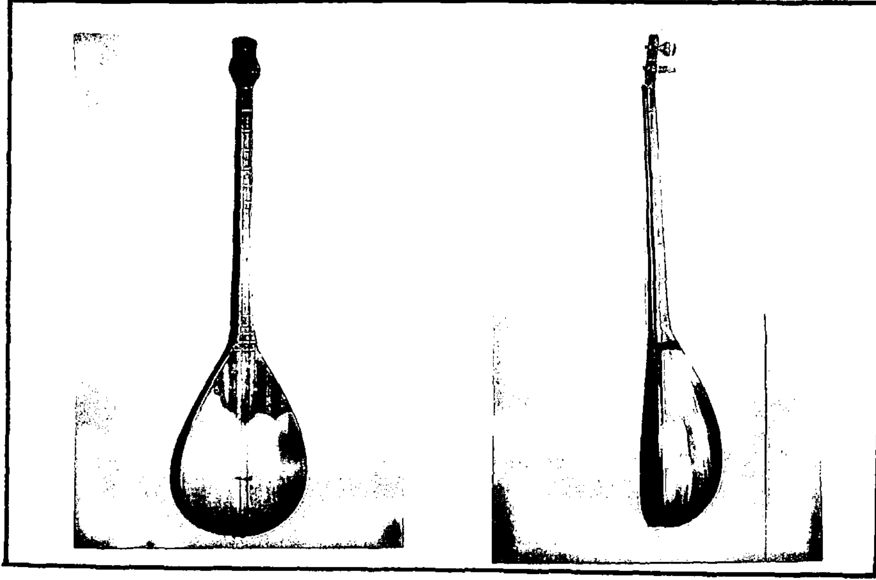
Resim 2.22. Sato (Özbekistan)

---

[80] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997

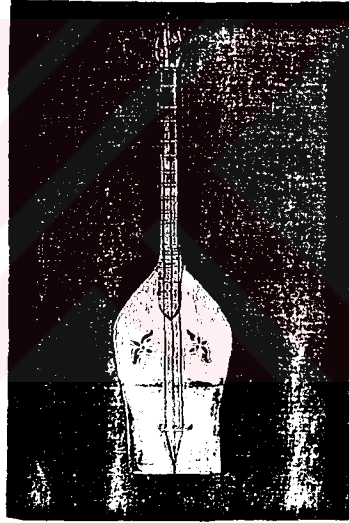
genellikle hep birinci telde çalınması sayılabilir. Ancak, Osmanlı tanburunu formunun yuvarlak, mızrabının kemikten olması dışında, Asya tipi tanburlardan ayıran en önemli fark perde sayısıdır. Osmanlı tanburunun perde sayısı, Asya tipi tanburdan iki kat daha fazladır. Bu da, kanımızca Osmanlı müzik geleneği ile ilgili olmalıdır.

"Dombra" Asya Türk saz kültüründe iki telli halk sazlarının bir diğer adıdır. Kazak dombraları, bu türün en orijinal ve en yaygın olanıdır (bkz. Resim 2.23.) Zengin Kazak halk edebiyatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu nedenle, dombrasız akın (Kazak halk ozanı) düşünülmemektedir. Dombra, halk arasında da oldukça yaygındır. Türkiye ve Kazakistan'da incelediğimiz dombralarda şu tespitler yapılmıştır: Dombra iki telli ve teller genellikle naylondur. Perdeler de naylon olup, kromatik dizidedir. Ondokuz perdelidir. Parmaklarla çalınır. Sap uzunca, gövde basık, geniş ve armudi formdadır. Ayrıca, sap bölümünden kavisli gelip alt eşiğe doğru olan kısımlarda düzleşen, köşeli formda dombralarda vardır (bkz. Resim no. 2.24) Kanımızca, bu yapı kopuzun ilk örneklerinden kalmadır. Göğsünde bir delik vardır.


Resim 2.23. Dombra (Kazakistan)

[81] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997


Resim 2.24. Kürek Dombra (Kazakistan)


Resim 2.25. Şerter

[82] Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç Saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997

[83]Erol Parlak, İrfan Gürdal Saz Koleksiyonundan Görüntülendi, İst., 1997

Dombranın mızrapla çalındığına dair bir bilgi ve gözleme rastlanılmamıştır. Kırım Türkleri'nde de dombra söyleyişi yaygındır. **[84].** Kazak Türklerinde dumbura deyişi vardır **[85].** Kırgız Türkleri'nde de dombra söyleyişine rastlanılmaktadır **[86].** Dombranın üç tellisi diyebileceğimiz "Şerter" mızrapla çalınmaktadır (bkz Resim no. 2.25).

[84] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e, Passim.

[85] W.Radloff, a.g.e, St.1800

[86] K.K. Yudahın, a.g.e., s.311

"Çağur, çoğar, çoğur, çuğur, çökür, çükür, çüğür, çiğir, çigör" gibi terimler, Asya'dan Anadolu'ya çok geniş bir sahada görülen ve akıllara "çöğür" diye yerleşmiş olan terimin Türk ağızlarındaki değişik söylenişleridir. Çöğür sazı ve terimi hakkında geniş bir çalışma yapmış olan Gâzimihâl, eserinde konu hakkında şu bilgilere yervermektedir:

"Çiğir = Çigör - Miladî XIII. yüzyıl Asya'sından İbn Mühenna sözlüğünde bu kelime

a) Bağlantı, bağ (bağlamaya atıf olabilir - Gâzimihâl)

b) Barbat (kopuz)

Çövür : Çağatayca diken

Rauf Yekta'da Çöğür : İmlâ çûğûr'dür. Armudi biçimde ve sapı uzun bir çalgıdır ki saz şairleri arasında popülerdir.

Farmer'da Çöğür : Farmer'a göre şimdiki Türk çuğuru altı telli ve perdelidir. Hâlâhazırda İran Çuğuru iri karınlı ve pek kısa saplıdır.

Çanğura - iri gövdeli ve dört telli tanbura

Çonğuri - iki veya üç telli bir tanbura çeşidinin Gürcü ve Abaralardaki adıdır.

Kovur - Çağatay metninde kopuz bazen böyle geçer" [87].

Gâzimihâl, Anadolu'da görülen "Tokur" adlı saz adının "Çukur"a olan yakınlığına da dikkat çekmektedir. Çöğür-kövür söylenişlerinin bir olduğunu, kövür-çöğür değişmesi ihtimalinden hareketle, "kovür-kövür" denkliğinin önemi üzerinde durmaktadır. Zira Gâzimihâl, çöğür teriminin kovur-kövür gibi değişimlerle kopuzdan devam ettiği görüşündedir. Tespitimize göre kovuz, kovız gibi söyleyişler Kazak ve Özbeklerde kopuz anlamında da kullanılmıştır.

Görüldüğü üzere, geniş bir sahada karşılaşılan "Çöğür" teriminin, farklı anlam ve söyleyişlerinin bulunmasına rağmen, Asya ve Anadolu'da saz anlamında kullanılması dikkat çekici bir noktadır.

"Yelteme" daha çok batı Türkleri'nde ve Anadolu'da görülen kopuz türevi bir sazdır. Ethem Ruhi Üngör, "yelteme, yeltem, tanbura cüssesinde, boyu daha kısa bir sazdır" [88] demektedir. Bahaeddin Ögel, bu sazın Dede Korkut kitabında görülüşü

[87] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., Passim.

[88] Ethem Ruhi Üngör, "Türk Musikisinde Çalgılar" Türk Kadınları Derneği Genel Merkezi'nde Türk Musikisi Seri Konferansları Dizisi, 11.04.1978, Ank, s. 4 .

ile kökleri bakımından çok eskiye gittiğini ifade etmektedir. Ögel, bu saz hakkında Farmer tarafından yapılan tespitleri de aktarmaktadır. Farmer'e göre bu saz, çift karınlı bir tanbur olup, Türkistan, İran ve Kafkasya'da çok kullanılmaktadır. Dört telli örnekleri daha ziyade İran'dadır. [89] Yelteme Evliya Çelebi'de de görülmektedir. Gâzimihâl'in aktardığı bilgiye göre Evliya Çelebi, kopuz ve barbut gibi sazlardan bahsederken yenice bir yelteme tertibinden söz etmektedir. Evliya Çelebi, bu sazın iki bamı olduğu ve kirişler arasında bir tel kiriş bulunduğunu belirtmektedir. [90] XVI. yüzyılda yaşamış Edirneli Şair Revanî'nin bir şiirinde yelteme sazı geçmekte, hatta kopuzun kendisi olduğu ifade edilmektedir.

"Düşürüp kendi havasına ikiz yelteme'sün
Kıldı ol yâr-ı kamer çehreyi avâre kopuz". [91]

Görüldüğü gibi yelteme batı Türklerinde, özellikle Anadolu'da uzun yıllar kullanılmış, zaman zaman kopuzla bir tutulmuş ve sazın kopuzdan geldiğine kanıt olabilecek nitelikte bir sazdır.

2.1.1.5. Kopuzun Yayılışı

Çalgılar, ait oldukları toplumların sosyo-ekonomik, coğrafi ve doğal şartları tarafından belirlenmektedir. İnsanların yaşayış tarzları da çalgı konusunda belirleyici bir unsurdur. Örneğin, tarım ve hayvancılıkla uğraşan toplumlarda çobanların ellerinden düşürmedikleri kavalın yapımı, temini ve taşınması kolay olmuştur. Konar-göçer özellikteki toplumların sürekli hareket halinde olmaları nedeni ile, fiziksel hacmi büyük olmayan taşınması kolay sazları yaratmış olmaları, sosyal yaşam şartlarının doğurduğu gereksinime cevap vermektedir. Bu, bir zorunluluktur. Ancak, yerleşik düzene geçildiğinde toplumların çalgı yaratmalarında zorunluluk, yerini estetik gereksinimlere terk etmektedir. Bu gereksinimde ise, o toplumun müzik

---

[89] Bahaeddin Ögel, a.g.e., s.84.

[90] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.47.

[91] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., s.48.

zevki, yaratma gücü ve kültürel alt yapısı belirleyici rol oynamaktadır. Başlangıçta, konar-göçer olan Türk toplumunda da çalgılar gidilen her yere taşınmıştır. Tarihin derinliklerinden gelen köklü ve zengin kültürü ile kopuz da, yapımı ve taşınmasının kolay olması nedeniyle, dünyanın bir çok yerine yayılma olanağı bulmuştur. Nitekim, yapılan kütüphane çalışmalarımızda Türklerin değişik kıtalarda, bir çok ülkeye kopuzu götürdüğü ve kopuzun bu coğrafyalarda da benimsendiği, eldeki kaynaklardan anlaşılmaktadır. Kopuzun kıtalar arasındaki varlığının saptanması, konumuzun özünü oluşturan kopuz türevi "Bağlama"nın icra şekillerinin Türk siyasi sınırlarını aştığını göstermesi ve çalışmamızın daha iyi anlaşılmasının sağlanması bakımından aşağıdaki verilen alıntıların gerekliliğine inanmaktayız. Gâzimihâl, bu konuda şu tespitleri yapmaktadır:

> "Adına ve maksatlarına ilk bakış kopuzun haritasını Asya'nın Balasgun bölgesindeki Müslüman Türk Kültüründen Macaristan'da yerleşen Hristiyan Kumanlık musikisine kadar engin gösterdiği gibi, Çince yazılı (ve Hıristianlıktan önceki Uygur) kaynaklar da bunun başlangıcını ilk çağa kadar indirmiş bulunduklarını bahis bahis göreceğiz. Tabilhaneler, çengili saz takımları gibi toplulukların saraydan saraya ikram için gönderilmeleri ve yeni konağa memuriyetle bağlanıp kalmaları Asya ulusları arasında ilkçağdan gelme sayılabilecek kadar eskilikle Ortaçağ boyunca görenek bilindi. Saz çalıp türlü oyunlar göstererek ülkeden ülkeye uzun yolculuklara katlanan derviş gruplarının Avrupa'ya doğru dolaşıp her seferinde yurda dönmeleri Evliya Çelebi'ye bakılırsa Fransa'ya kadar uzanmış. İlk Rumeli fütuhatına geçildiği çağda Tekerrür de etmişti. Bunların tabilhaneleri de vardı. Saraylar arası mızıka ikramlarından ayrı olan bu tarikat gezileri mahiyetçe farklı, fakat hüner göstererek örneklik edebiliş imkanları birdi. Avrupa'dan Asya'ya aynı manada intikallere dair eski kayıtlar tarihte yoktur. XII. veya XIII. Yüzyıllar gibi Ortaçağ sonlarında garplı tek tük menestrel ilerin Moskova'ya kadar açılabildiklerinin izleri tarihte kayıtlıdır. Fakat kopuzlu ozanların Avrupa yolculukları Hunlara kadar eski ve örenklik oldu. Atilla'nın Burgondia kıralı mezdine bir musiki heyeti gönderdiği batı kaynağında kayda geçirilmiştir"[92].

Asya kopuzunun Güney Avrupa'da varolduğuna, bu bölgede uzun yıllar benimsenerek kullanıldığına ve bu sazın eski Türk geleneğinde olduğu gibi istenildiğinde yay ile çalındığına dair kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Gâzimihâl'in bu konudaki tespitleri şöyledir:

---

[92] Mahmut Ragıp Gâzimihâl, a.e., s.18, 33

"Kolca kopuz, Avrupa müzelerinde hatıra kalabilmiş tek tük örnekleriyle (o arada bir tanesi 1564 tarihlidir) aynen şimdiki bağlamalarımız tipindeydi; XVI. yüzyıl başlarında bizde devamdaki şekil buydu. Birleşik adından "kolca" sıfatı İtalyan ağzında colacio (oku:kolaço), yahut Colascion (oku: Kolaçone), Fransızca da Colachon (Oku: kolaşan) ve cholecedon (oku: kolesedon) gibi türlü çetrefil söylenişlere bürünmüştü.....Mızraplı sazları isteyince yay'la da çalmak değişikliği Türklerde Asya'dan beri eskidir. Şu halde İtalyanlar o zevki bile benimsemişlerdi, yaşatmışlardı" [93].

Kopuz çeşitlerinin Uygurlardan doğuya, sonrada Kıpçak ülkelerinde, Türkistan, Anadolu ve Rumeli'de, Litvanya Rus ve Ukrayna topraklarında, Almanya ve Afrika'da yayılışı konusunda en kapsamlı araştırma ve incelemeler Ahmet Caferoğlu tarafından yapılmıştır. Caferoğlu'nun bu konudaki tespitleri şunlardır:

"Tıpkı Türk kavimlerinde olduğu gibi, yabancı milletler muhitinde de kobuz, ufak tefek değişmelerle kendi varlığını muhafaza edebilmişti. Ekseriyetle bu değişmeler onu benimseyen kavmin musiki janrına ve terennüm edilen edebiyatı nevine uydurularak veterlerin arttırılmasına münhasır kalmıştır. Harici eşkalce ise zannımca bu alet, milletlere göre ya küçültülmüş, ya da büyütülmüştür. ....Kobuz'un Macarlara ve vakit, hangi Türk kavmi tarafından ve ne suretle ithal edildiği hakkında sarih hiç bir malümatımız yoktur. Yalnız, bu kelimenin çok erkenden, hatta Macarların Volga boyu Türkleri ile yanyana yaşadıkları zamandan itibaren Macar diline girdiğini tahmin edebiliriz. Lavinyak'ın musiki kamusu'nun Macar musiki tarihi kısmında sadece XIV üncü asra aid mahfus musikişinas adları arasında. Macar kopuzlarının mevcudiyetini de görmekteyiz. ....Bu kelimeye Çek Edebiyatında takriben XII ile XIV.ncü asırlarda tesadüf edilmektedir. İlk defa olarak Kobuz kelimesi Kobos telaffuzu ile Çek diline çevrilen Ahd-i Atik'te. en kadim Çek dili lügati olan Bohemarius'de kullanılmıştır... Ahdi - Atik'te kobos Latince "cymbalum" manasında alınmıştır... Bu eser dışında kobuz'u daha muahher devir XVI ve XVII inci asır Çek şairleri de zikretmektedir"[94].

Çalgıların başka ülkelere taşınmış olması, tek başına yaygınlaşmasına neden teşkil etmemektedir. Zirâ başka bir ulusun kültür verilerinin bir bölgede kök salabilmesi ancak benimsenmesiyle mümkün olabilmektedir. Nitekim, kopuz bir

---

[93] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e.,s.69,71

[94] Ahmet Caferoğlu, "Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu", Ülkü Dergisi, C.8 , S.48, 2/1937, Passim.

başka yere getirildiğinde onu benimseyerek çalan, dinleten ve sevdiren kişiler, o bölgede kalıcı olmasına yardımcı olmaktadırlar. Bu düşüncemizi doğrulaması bakımından aşağıdaki bilgiye yer verilmiştir:

"Kobuz Leh sahasına ve edebiyatına takriben XVI ıncı asırdan itibaren girebilmiştir. Üçüncü Sigizmund (1566-1623) devri asilzadelerinden Samuil Koretskiy'in mahirane kobuz çaldığı malum olduğu gibi, aynı zatın Osmanlı imparatorluğu esaretine düştüğü zaman da İstanbul'daki esir arkadaşlarını kobuz'u ile eğlendirdiği vesikalarla sabittir. Leh şairlerinden Garnitskiy (1566) kobuz'a temas eden bir Leh atasözünü nakletmektedir. ....Ayrıca, Leh muharrirlerden (1597-1628) Zimoroviç'in kobuz refakatı ile "bin yıllık duma"ların söylediğine işaret eden cümlesine tesadüf ediyoruz... Çeklerde, Lehlilerde, Ruslarda, Rumenlerde bidayette kobuz kelimesi ancak telli bir alet olduğu halde, sonraları envai çeşit aletler için kullanılmıştır. ...Litvanlarda kopuz'a XVI ıncı asırdan itibaren tesadüf edilmeğe başlanmıştır. Bu asrın ikinci kısmına doğru, Brekten adlı bir zat tarafından yapılan David zemairi tercümesi sonuna Nomina İnstrumentorum musicorum Quorum usus in Lituonia = "Litvanya'da kullanılan musiki aletleri adları, başlıklı esamide birçok musiki aletleri arasında şüphesiz kobuz kelimesinin değişmiş ve mahalli litov telaffuzundan başka bir şey olmayan bir de kobza kelimesi zikredilmektedir" [95].

Kopuzun, çeşitli ülkelere yayılışı sırasında bazen yerel kültür ürünlerinin önüne geçtiği de görülmüştür. Bu durum, varolan kültürle taşınan kültür arasındaki etkileşimle açıklanabilir. Ancak, bu etkileşimin dozu ortak zevkle doğru orantılıdır. Bu düşünceyi doğrulaması, kopuz'un Ukrayna'da yayılışı ve yerel kültürün şekillenmesinde oynadığı rolü ortaya koyması bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir:

"Kopuz dikkate şayandır ki Ukraynalılarda olduğu kadar ne Türk kavimleri arasında ve ne de diğer milletler muhitinde parlak bir devre yaşamamıştır. Burada kobuz büyük bir hızla geniş ahali tabakasında yayılmayı başarmış ve güya Ukraynalıların milli aletleri imiş gibi vasi ve milli bir halk edebiyatı nevi yaratmıştır. .... Rusya imparatoru "Büyük Petro" kendi sarayında kobuzçu = kobzar'lardan mürekkep bir musikî heyeti bulunduruyordu... İmparatoriçe "Elizabeta Petrovna" kendi sarayında İtalyan opereti heyeti ile beraber bir de Bandurist - kobzar orkestrası bulundurarak, zevkini bu sonuncuların milli ibdaları ile tatmin ediyordu.

---

[95] **Prof.Dr. Ahmet Caferoğlu, a.m, s.415-417**

...Ukraynalılar bu Türk aletini şüphe yoktur ki eski Deşti-Kıpçak sahasını işgal eden Kırım Ordasından almışlardır. Ruslar ise aynı aleti ya Ukraynalılardan yada Volga koyu Türklerinden almışlardır" [96].

Türk akınları sırasında yerleşim açısından Balkanlar en uygun alanlardan biri olarak görülmüştür. Bu nedenle kopuzun Balkanlarda da benimsenmiş olmasını yadsımamak gerekir. Caferoğlu'nun araştırmalarında bu konuda şu bilgilere rastlanılmıştır:

"Oğuz'lar XI inci, Kıpçaklar ise XIII üncü asırdan itibaren bu günkü Karadeniz şimal steplerini Türkleştirmeğe başlayınca, Orta-Asya Türk medeniyeti de bu sahada tedricen yayılmağa ve inkişafa yüz tutmuştur... Medeniyetçe yüksek ve yerli Balkan ahalisine nispeten daha muazzam içtimai ve siyasi hayata alışkın gün görmüş, geçirmiş olan bu Türkler oldukça kısa bir zamanda her bir cihetten yerli ahali üzerinde müessir olmağa başlamıştı....

....Bu tesirin en özlüsünü ve Balkan kavimlerinin ruhuna en yakın alanını şark musikisi teşkil eylemiştir. Bu itibarla eskiden beri Orta-Asya ve sonraları Kıpçak sahasında, nağmeleri ile askeri Türk zaferlerini terennüm eden Türk musiki aletleri, ruhen Balkan kavimlerine en yakın yeni yabancı bir unsur olmuş ve bu aletlerin içerisinde en çok benimsenme kabiliyetini kobuz göstermiştir.

Balkan Yarımadası kavimlerinden ilk kobuz'u benimseyen Rumenler olmuştur. Hangi asırdan itibaren bu Türk aletinin bunlarda kullanıldığı hakkında tam ve sarih malumatımız olmamakla beraber, eski Kıpçak Türkleri ile yakın münasebette bulunanların bunlar olduğunu bildiğimiz için bu aletin herhalde XIII ve XIV üncü asırlarda Rumen sahasına girdiğini kuvvetle tahmin edebiliriz. Rumen dilindeki Türk dili yadigarlarını araştıran Densusianu, kobuz kelimesinin ana dilindeki medeniyetini tespite, bunun eski Kuman Türk şivesinde de mevcut olduğunu ileri atmış ve bu bakımdan, Rumencedeki kobuz'un kuman'lardan alındığını meydana koymuştur. Bu gün dahi kobza, kobuz, kobze adları ile Rumenler içerisinde kendi edeniyetini muhafaza eden bu alet, 12 ile 15 vetere maliktir...

Rumenler haricinde Balkan Yarımadasında kobuz'u benimseyen Sırplar olmuştur. Buraya bu alet daha sonraki devirlerde Osmanlı İmparatorluğunun bu sahayı işgalinden sonra ancak girmiş ve Sırp ordusunda uzun zaman sevilerek kullanılmıştır... Hırvatça telaffuzun kobuz yahut kopusdır. Klisa-slav telaffuzu ise kobza'dır. Sonuncu

---

[96] Ahmet Caferoğlu, a.mk., s.417-423

lügat, bu kelimenin aşağı yukarı bilümum Slav dillerinde kullanıldığını göstermektedir" [97].

Sadî Yâver Ataman Yugoslavya'da rastladığı "Gebza" adlı saz hakkında şunları söylemektedir:

"Türk Kopuzunu gebza adıyla yaşatan Balkan memleketleri vardır. Yugoslavya'nın Nis kasabasıyla Priştine arasında han gibi kullanılan bir salaş kahvahanede seyyar berberlik yapan 55 yaşındaki Atanoviç adında biri, çaldığı çalgının adının gebza olduğunu bana söylemişti. 12 perde bağlı, 5 telli fakat aslında 6 teli olan bizim ortaboy karadüzene benzeyen, yalnız gövdesi yayvan bir çalgıydı " [98].

Ahmet Caferoğlu'nun araştırmalarında kopuzun Almanlar'da, Fin'lerde ve Afrika'da görüldüğüne dair bilgiler de bulunmaktadır.

2.1.2. ANADOLU'DA BAĞLAMA

2.1.2.1. Anadolu'da Kopuz Kavramı

Kopuz, Asya Türklerinden sonra en çok Anadolu ve Rumeli'de benimsenmiştir. Kopuzun yapısında zaman içinde meydana gelen değişim ve gelişimler, onun bu topraklarda yayılışının eskiliğini ortaya koymaktadır. Kopuzun Anadolu'ya gelişi ve yayılışı ile ilgili olarak Gâzimihâl şunları ifade etmektedir:

"Ud tipli ve tanbur tipli mızrap sazları Ortaçağın Orta Asya uygarlığında ve ilk islâmiyet çağında Horasan'dan Anadolu'ya doğru tek asırdan çıkarak çeşitlenmişler demektir. Ülke uzlaşmaları onun haritasını Türkiye imparatorluğunun inginliği haline getirdi" [99].

Dede Korkut hikâyelerinde kolcakopuz olarak bahsedilen çalgıdaki "kolca" sıfatının, uzunca kollu anlamında ve boyunun bağlama veya cura çapında olduğunu

---

[97] Ahmet Caferoğlu, a.m., s.423-425.

[98] Sadî Yâver Ataman, Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu, Yazı Ofset, İst., s.8

[99] Mahmut Râğıp Gâzimihâl, a.g.e., s.61

belirten Gâzimihâl, "tambura tipli sazlarımızın atası kolcakopuz olduğu Ortaçağ ve Ortaasya hesabına da herşeyden anlaşılıyor" [100] tespitini yapmaktadır.

Kopuz ve dolayısıyla bağlama geleneğinin Anadolu musiki tarihindeki eskiliği ve yaygınlığı konusunda Sâdi Yâver Ataman da şunları söylemektedir:

> "Türk soylu çalgılarının Oğuz boylarından Anadolu'ya yayılmasıyla başlayan aşağı yukarı bir yıllık geçmişi olduğu söylenir... Yüzyıllar boyunca halk topluluklarının şen ya da hazin duygularını ezgiler halinde ortaya koyan, halk ozanı ve aşıklar, halk musikisi tapoluluklarında, efe ve yâren derneklerinde, düğünlerde gelişen çalgı kültürünün Asya'dan Anadolu'ya, Rumeli'ye hatta Avrupa'nın bazı bölgelerine kadar yayılan en soylu çalgılardan biri bağlamadır. Kopuzun tarihi, dolayısıyla eski saz ozanlığı Karahan ve Oğuzhan destan ve hikâyelerinin ırlanması (belli bir ezgi ile anlatılması) gereğine bağlı kalmış, sonraları bir takım değişikliklere uğrayarak bu kuruluş âşıklık adını almıştır". [101]

Ozan sözcüğünün, Oğuzların halk şair mûsikişinaslarına verilen isim olduğunu belirten Fuat Köprülü bu konuda şunları ifâde etmektedir:

> "Ozanlar Oğuz cemiyeti arasında hususi bir zümre teşkil ederler, el ellerinde kopuzu ile eski Oğuz destanları, Dede Korkut hikâyeleri söylerler, yeni hâdiseler hakkında yeni yeni şiirler tanzimederler (....) 15. Asırdan sonra bu ozan kelimesi yerine Âzeri ve Anadolu sahâlârında Aşık, Türkmen sahasında da baksı kelimesi yer almıştır. (...) Türk dünyasında bahşı ile ozan ülke ülke aynı işi paylaşmış görünüyorlar. Fakat bahşı çoğu âyin adamı kaldığı halde, ozan gezgin ve ferdî sanatçı olmuştur. Âşığın yaşayış bakımından atasıdır" [102].

Kopuz, 13. yüzyılın ikinci yarısı ile 14. yüzyılın başlarında yaşamış olan ünlü halk ozanı Yunus Emre'nin şiirlerinde de görülmektedir. Bu ünlü ozanımız, aşağıda verilen bir şiirinde, o dönemlerde kopuza duyulan sevgi ve bağlılığın yanısıra, kopuzun yapısından da bahsetmektedir:

---

[100]. Mahmut Râgıp Gâzimihâl, "Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu", TFA, C.5, S.104, İst., Mart 1958, s.1655.

[101] Sadî Yâver Ataman, a.g.e., s.6-7.

[102]. M.Fuat Köprülü, a.g.e., passim.

"Ey kobuz ile çeşte,
Aslın nedir bu işde?
Eydür aslımdır ağaç,
Koyun kirişi bir kaç...

Ağaç, deri derildi,
Kiriş ile bir oldı,
Işk denüzine daldı,
Beane yok bu işde...

Yunus imdi Sübhânı
Vasfeylegil gönülde,
Ayru değül âriften,
Bu kobuz ile şeşte" [103].

Yukarıdaki dizelerden anlaşıldığı üzere, o tarihlerde Anadolu kopuzunun göğsü hâlâ deriden ve telleri bağırsaktandır. Yunus gibi, şiirlerinde kopuza yer veren çok sayıdaki âşıklardan biri de Kaygusuz Abdal'dır. Aşağıdaki dörtlük, onun bir şiirindendir:

"Otuz kopuz, kırk çeşte, elli ıklığı rebab,
Hub çalınsın odada iki telli saz ile
Bunca sözü söyledik bize bâki kalır yok,
Kaygusuza nazar eyle bir güler yüz ile " [104].

Kopuz ve kopuz türevi çalgılara divan şairleri de, şiirlerinde çokça yer vermektedir. Fuat Köprülü, bu konuda şu tespitleri yapmıştır:

"Murad II. Devri şairlerinden Germiyanlı Şeyhî, Hüsrev-ü şirin'inde, Hüsrev ile Şirin'in bir saz alemini tasvir ederken, Kopuzun öyle burarlar kulağın* ki çatlaturdu aglarken damağın beytiyle, XV. Asır başlarında onun bilinmekte olduğunu anlatıyor. Kopuzun XV. ve XVI. Asırlarda Osmanlı Memleketlerinin hemen her tarafında yayıldığını, şairlerin eserlerinden kolaylıkla anlıyoruz. Meselâ, Fatih devrinden, meşhur Deli Lütfî'nin Aşkın kopuzunu yine çalayınmı ne dersin* Âlemlere âvâze salayınmı ne

---

[103] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.52

[104] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, "Yine Iklık Hakkında" TFA, C.3, S.53, Aralık 1953, s.833

dersin matla'ı pek meşhurdur... Şâirlerimiz arasında kopuza en büyük meftunluk gösteren işret-Nâme sâhibi Revânî'dir. Daima olsa musahib nola dildâre kopuz* Her ne telden ki çalarsa uyar ol yâre kopuz matla'lı gazeliyle bu meftunluğunu gösteren Revânî işret-Nâme'sinde; Kopuz gibi kâni bir hub-âvâz* Ki sazın cümlesinden ola mümtaz beyitiyle bu takdiri âdeta iftirâta vardırır " [105].

Kopuz ve kopuz türevi çalgılardan Evliya Çelebi de bahsetmektedir. Çelebi'nin yapıları hakkında çeşitli bilgiler de verdiği bu çalgılardan bir kaçı şunlardır: "Çârta, Ravza, Şeştâr, Şeşhâne, Kopuz, çöğür, çeşde, karadüzen, yelteme, tanbure, barbut, ufalak " [106].

Kopuz terimi, gerek çalgı anlamıyla gerekse diğer anlamlarıyla Anadolu'nun çeşitli yörelerinde bu gün hâlâ yaşamaktadır. Bunlardan bir kaç örnek vermeyi yararlı bulmaktayız.

"Kopuz ve kubuz - genel olarak çalgı (Alucra, Uşak)
Kubur - İçel bölgesi köylerinde tek telli bir kopuz çeşitidir, revaçtan düşmüş olmalıdır.
Kövür - Gaziantep ve yöresinde kullanılıp, 8 veya 10, yahut 12 telli sazdır.

Kobuz : köylüce el mızıkası
(Karaçay-Tokat, 1933 derlemelerinden)
Saz, çalgı : bir kısım halkça (Alucre, Giresun) saz manasında (Bolu)
Herkesçe bir nevi saz (Şibinkarahisar-Giresun)
Kubuz, bir çeşit saz (çalgı) (Konya, Isparta)" [107].
"Kopuz : Akordeonun küçüğü bir çeşit çalgı
Kopuz : 1. Boğazı dar yer
2. Düz alanlarda görülmeyen oyunlar, çukurlar
3. Deniz kıyısındaki girinti, körfez" [108].

---

[105] M.Fuad Köprülü, a.g.e., s.107

[106] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.88-90

[107] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., passim

[108] THADS, T.D.K. Yayınları, TTK Bsm., Ank. 1975

"Kütahya'da 'gubuz atmak' sözü mübâlağa edenlere mecazî mânada söylenir " [109].

"1- Kağızman havalisinde saza hâlâ kopuz diyorlar
Sivas, Tokat ve Yozgat taraflarında zuval değneğine, yani eski döğüş değneğine ucu topuzlu olduğu için kopuz diyorlar. Teşbihtir.
2. Yine oralarda çakmaklı ve kabza kısmı topuzlu tabancaya da teşbihten kalma bir hatıra halinde kobuz deniliyor.

Erzurum yolunda, Bayburttan üç saatlik mesafede (o ilçeye bağlı) Kopuz köyü, Urfa'nın Sürüç ilçesinde kopuz, Gümüşhâne'nin Torul ilçesinde kopus, Diyarbakır'ın Silvan ilçesinde kopusu adlı köyler, Bayazıt'ın Eleşkirt ilçesinde kopuz süfla ve kopuz ülya adlı iki ayrı köy vardır... Şebinkarahisar yöresinin yüzük oyunu mânilerinden olarak oyunun dokuzuncu seferinde şu sözlerle kopuz hâlâ anılıyor;

Ormanda çoktur domuz
Oyunumuz oldu dokuz
Arkadaşlar çalın kopuz
Hey zalım nenni, nenni de nenni

...İstanbul'da iki telli bazen çiftetelli oyun adıyla anlamda eş olarak da kullanılmıştı (Herhalde oyunda çaldığı için) İstanbul'da Bakırköy'e bağlı bir kentin adı hâlâ ikitelli köyüdür... Tokat'ın Reşadiye kazasından bir köyde bir baglama çeşidinin ora yerlisince adı kopuz olduğu, irice gövdesine nispetle sapının kısalığı merkezde duyulmuştu " [110].

"Eflâni (Zonguldak) yöresinde rastladığım altı telli, gövdesi yayvan bir çalgının adı kovus'du" [111].

Ethem Rûhi Üngör, 1978'de Ankara'da verdiği "Türk Musikisinde Çalgılar" adlı konferans metninde Anadolu sazlarını sıralarken kaybolan çalgılar içinde Tokat menşeili "kılkopuz"dan söz etmektedir [112].

---

[109] Sadık Uzunoğlu, "Kütahya'da Kopuzlu Ozanlar", TFA, C.1, , S.4, Kasım 1949, s.54

[110] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., Passim

[111] Sâdi Yâver Ataman, a.g.e., s.8

[112] Ethem Ruhi Üngör, ag.y., s.20

Kopuz sözcüğünün, Anadolu'da kullanımına Savaş Ekici'nin Kültür Bakanlığınca yayımlanan kitabında da rastlanılmaktadır. "Ramazan Güngör ve Üç telli Kopuzu" adını taşıyan bu kitapta, kopuz teriminin bağlama yerine kullanıldığı görülmektedir. Kopuzun bu tarzda söylenişini Ramazan Güngör'den duyduğunu belirten Ekici, kanımızca bu söylenişin doğruluğunu kontrol etmemiş, çalışmasına aktarmakla kalmayıp, kitabına da bu adı vermiştir. Altı yıl kadar Teke bölgesinde ve başta Ramazan Güngör olmak üzere, bu yörenin önemli sanatçıları üzerinde yaptığımız çalışmalarda, kopuz teriminin yörede bu şekilde kullanılmadığını, epey bir süre önce unutulmuş olduğunu tespit ettik. Savaş Ekinci'nin böyle bir yanlışa düşmesinin sebebi kanımızca, son zamanlarda Ramazan Güngör'ün araştırmacıların ilgi odaklarından biri olması ve kendi konumunu daha da orijinalleştirme isteğiyle kulaktan dolma öğrendiği kopuz sözcüğünü kullanmasından kaynaklanmaktadır. Zira, böyle bir alışkanlığı olan Ramazan Güngör'ün hiç bilmediği, bizden öğrendiği ve bu bölgede hiç rastlanılmayan "şelpe" terimini de kullanmaya başladığını görmekteyiz. Ramazan Güngör'den başka, Teke bölgesinde kopuz ve şelpe terimlerini kullanan ikinci bir sanatçı yoktur.

Araştırmalar 13. yüzyıldan sonra kopuz adının yavaş yavaş kullanılmamaya hatta giderek unutulmaya başladığını göstermektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısına ait bir şiirde Nev'î âdeta bu durumun başlangıcını ifade etmektedir.

"Götürüp mihr-i felek bezm-i cihandan kopusu
Başladı çalmağa şeştâr yine halk-ı âlem" [113].

17. yüzyıldan itibaren kopuzun edebiyatımızda artık görülmediğini ifade etmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

"XVII asırdan sonra edebiyatımızda kopuza ve kopuzculara pek tesâdüf edemiyoruz... Lehçetü'l Lügat müellifi Es'ad Efendi de bu ifadeyi kuvvetlendirerek, kopuz'u ud ve berbat müterâdifi olarak kaydediyor. Bu kayıtlardan kopuz'un XVIII. Asır esnasında da Garp Türkleri arasında hâlâ tanındığını ve ma'mâfih artık eski şöhretini muhafaza edemiyeceğini anlamaktayız" [114].

---

[113] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.59

[114] M.Fuad Köprülü, a.g.e., s.109

Kopuz gibi, çağları aşarak gelmiş köklü bir çalgının birdenbire tarih sahnesinden çekilmeye başlamasının nedenleri, genişçe bir araştırma gerektirmektedir. Ancak, eldeki varolan bilgiler, bu nedenlerin en önemlilerinden birinin kopuz hakkında başlayan bilgisizce karalama anlayışı olduğu yolundadır. O kadar ki, bu karalamalardan sonra, yakın zamanımıza kadar süregelen ve saz çalmanın günah olduğu fikrini doğuracak kadar ileriye giden, bir kötülüğün tohumları atılmıştır. Gâzimihâl, bu konuda şu yorumu yapmaktadır:

"Divanlarda kopuzun anılışı hiçe düştüğü, o arada yobaz kalemlerin sazı istihfaf örnekleri tek tük yazıya geçebilmiş göründüğü bir çağda, okur-yazar olmayanların cahilce kötüleme cereyanının kulaktan kulağa şehir halkı arasında daha yıkıcı bir rol oynayacağı pek tabii idi. Neticede, kopuzun hayatiyet ve hatta adı bilhassa Anadolu'da bu baskının açıkça sillesini yedi" [115]

Çalgı çalmanın, özellikle de saz çalıp türkü söylemenin günah olduğu inancı, azalmış olsa da, günümüzde de hâlâ sürmektedir. Öyle ki, bu anlayış günlük dile ve atasözlerine de yansımıştır. Anadolu'da çoğu yerde "en kötü meslek çalgıcılıktır, onu da öğren unut", "kırkında saza başlayan, kıyamette çalar", ya da "saz çalıp türkü söyleyen cennete giremez" gibi deyim ve sözlere ne yazıkki bu gün bile rastlanılmaktadır. Hatta, kimi zaman halk sazları kendi yurdunda yasaklamalarla da karşı karşıya kalmıştır. Bu konuda Halil Bedii Yönetken'in derleme için gittiği Kütahya'da yaptığı tespit ilginçtir. Bu nedenle, çalışmamızda bu tespite yer verilmiştir.:

"1938'de Kütahya'ya vardığımız zaman bir müddetten beri şehir içinde bağlama ve davul-zurnanın yasak edilmiş olduğunu öğrendik. halkın sazını menetmek, dilini konuşmasını menetmekten farksızdı, derhal o gün bizimle beraber trenden inmiş olan yeni valiyi ziyaret ederek bu memnuiyetin kaldırılmasını rica ettik, ricamız yerine getirildi bütün halk bundan son derece memnun oldu, düğün bayram ettiler ve bu bizim işimizi kolaylaştırdı." . [116]

---

[115] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.59

[116]. Halil Bedii Yönetken, Kütahya ve Afyon'da Müzik ve Oyun Folkloru, T.F.A. C.IV. S.89, Aralık 1956 s.1413.

Bu örnekte olduğu gibi, yerel yöneticilerin halk sazlarını yasak etmelerine Anadolu'da defalarca rastlanılmıştır. Bu nedenle, klarnetin Anadolu'da bir çok yere zurnanın yasak edilmesi üzerine girdiği görüşü vardır.

Kültüre yüzyıllar boyu darbe vurmuş olan bu anlayışın oluşmasının ardından kopuz, şüphesiz Gâzimihâl'inde belirttiği gibi Anadolu'da da sille yemiş ve belki de "saz" veya "bağlama" terimleri bu yüzden tercih edilmiştir. Ancak, çalgı ve yöre adı olarak kullanılmasının yanında, günlük dilde çeşitli anlamlarına da rastlanılan kopuz terimi, Anadolu'da günümüze kadar hep varolmuş ve yaşamıştır.

2.1.2.2. Anadolu'da Bağlama ve Saz Terimine Geçiş

Anadolu'da kopuz'dan sonra, tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan terimler "saz" ve "bağlama"dır.

Aslen Farsça olan ve Farsça'dan Türkçe'ye geçen "saz" terimi, halk sanatçılarının şiirlerini söylerken çaldıkları telli çalgının genel adıdır. Bu nedenledir ki, âşıkların şiirlerini sazla birlikte söylemelerinden dolayı, son çağ edebiyat tarihçileri âşıklara "saz şâiri", yarattıkları edebiyata da "âşık edebiyatı" adını vermişlerdir. Saz teriminin anlamları konusunda çeşitli kaynaklarda şu bilgiler yer almaktadır:

"Saz: musikinin her türlü aletine saz deniliyor
- Genel alet anlamında ve yaşamak için ihtiyaç duyulan şeyler anlamında da (gıda-eşya)
Yol, tarik, gidiş, yöntem, mevkî, topluluk, ahenk, güç, kuvvet"
Saz - çeng, ud, tambur, gıyçek, rubab gibi benzer bir musiki aleti.
Özel bir çalgı, genel anlamda saz.
Sâhten (yapmak) fiilinden emir şekli.
Saz - yap demektir. Yapan manasına gelir (cilve - saz - cilve yapan)". [117] "Saz. - (Fars.) (Sâz)
a. bağlama
Sazandar. - (Fars. Sâzende'den bozma) a. zâkir
Sazcı. - a. Zâkir
Sazende. - Fars. (Sazende) a. zâkir" [118]

---

[117] Ali Ekber Ekber Deh - Hüdâ - Luğatname Tahran, Hicri Şemsi 1334, C.16.

[118] Esat Korkmaz, Ansiklopedik, Âlevîlik-Bektaşîlik Terimleri Sözlüğü, Ant. Yay., İst. 1993. s.308

"Saz (I) Çayır

Saz (II) Kavrulmuş un içinde sirke, soğan ve et konularak pişirilen yemek

Saz (III) Hamut Çemberi (arabalarda).

Sazak (II) [Sazaklık, Sazlık, Sazmak (I)]

1. Bataklık, sazlık
2. Pınarların derelerin ayağındaki otluk yerler.

Sazlanmak [Sazıldanmak] kendi kendine yavaş sesle şarkı söylemek: sazıldanarak yürüyen, farkına varmadan yol açılır" [119].

Görüldüğü üzere, çalgı adı olması dışında çeşitli anlamlara da gelen saz terimine günlük dilde, özellikle atasözlerinde ve deyimlerde sıkça rastlanılmaktadır. "Anlayana sivrisinek saz, anlamayana davul zurna az, âşık sazla mâşuk nazla müteselli olur, saza saz, söze sözle mukabele etmeli bunlardan birkaç örnektir. Saz altında dolaşmak" ise, omuzunda saz ile diyar diyar gezmek anlamında âşıkların kullandığı bir deyimdir. Saz terimi halk şiirinde de çokça geçmektedir.

Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı âşikar etme (Âşık Veysel'den)

Şu sazıma bir düzen ver
Teller de muradın alsın (Âşık Ali İzzet'ten)

Şahinim var bazlarım var
Tel alışkın sazlarım var (Karacaoğlan'dan)

Gâzimihâl Türkçe'deki "saz" ile Farsça'daki "sâz" terimlerini çeşitli yönleriyle karşılaştırmakta ve bu terimin bizdeki farklı anlamları ve kullanımı konusunda şu yorumu yapmaktadır:

"1. Anlaşıldıki, Farsça imâleli sâz ve sâht cihaz demektir. Nitekim o dilde geçerlikteki sâzende nispetinin ana anlamı da yapıcı, imâl edici demektir. Çalıcı anlamından da sâzende ve çoğunlukla Arapça'dan mutrib sözünü kullanırlar (İran'da).

---

[119] THADS. C. 10, TDK Yay.,Ank. Üni. Bsm.,1993, s.3561 - 3563

2. Halbuki, Türkçe uzatımsız saz sözü, sazlık yerlerdeki bazı uzun saplı bitkilerin sürekli rüzgar altında yerli yerinde çıkardıkları vızıltı ve sızıltılardan mülhem bir onomatopedir. Farsça'nın yukarıda gördüğümüz sâz kelimesi pek eskiden batı Türkçe'sine girmiş ve Türkçe saz yansıtmasının etkisinde kalarak gerçekten de onun gibi uzatımsız bir hal almıştır. Sâzendeyi uzatmalı, fakat Farsça saz'ı kısa söyleriz. İranlı saza da sâz der. Sonra, bu Farsça'dan alınma sâz ve sâzende kelimelerini köylümüz hiç kullanmazlar. Telif ve divan yazarlarıyla şehirli musikicilerimiz kullanagelmişlerdir. Ferhenklere göre sâz kelimesinin dokuz anlamı vardır, bunlardan birincisi âlet ve özellikle mûsiki aleti demektir. Öbür sekizi Türkçeye hemen hiç geçmemiştir. Neden yalnız alet anlamı dilimize geçebilmiştir? Bunu yine Türkçe saz onomatopesti yüzünden görmek hiç de yanlış olmayacaktır. Saz vızıltısını bilen Türk, Farsça sâzı ona benzeterek benimsemiş olmalıdır. Halbuki, tekrar ediyoruz, Farsça sâz asılda alet, Türkçe saz asılda kaba hasır otu demektir. ....Farsça sâz Anadolu'nun Türkçe metinlerinde bidayetten itibaren yer almıştır. Pâyitaht dilinde ince saz ve kaba saz ikiliği kullanıldıysa da, köylüler incesazı benimsememiş, davul zurna takımına da hiç bir zaman kabasaz dememişlerdir. Payitahtla ele alınan batı aletlerine de saz denilir oldu, fakat sâzende ince saz çalışlarına denilmekte devam etti. İç illerde saz, tabnura ve kopuz çeşitlerinin adı oldu. İşte bu saz adı Türkçe olmalıdır. .. Kanaatimizin özeti şimdi daha kesinlikle şudur: Türkçe saz bir onomatopedir. Mâdeni tellerin sazlık vızıltısı gibi sızlanmalarından kinâyedir. Mâdeni tellerin tatbikinden önce kopuz çeşitlerinin sesi daha kalın ve tok düşmek gerekirdi" **[120].**

Anadolu'da tanbura tipli kopuz türevi çalgılara, mâdeni tellerin takılmasından önceki dönemlerde saz denildiğine dair bir bilginin olmayışı, bu terimin yaklaşık 17. yüzyıldan sonra bu çalgılar için kullanılmaya başlandığını göstermektedir. Anadolu şiirlerinde, türkülerinde yürek sızısı ile saz sızlamasının özdeşleşerek hep yanyana düşmesi, âşıkların, saz sanatçılarının sazı özellikle sızlatarak çalmaları da Gâzimihâl'in tespitlerini doğrular niteliktedir.

"Bağlama" terimi "saz"dan sonra bu çalgıda ikinci derecede kullanılan bir diğer addır. Bunun yanında, Anadolu'da çok çeşitli anlamlarda kullanılan bağlama terimi hakkında bazı kaynaklarda şu bilgiler bulunmaktadır:

"Bağlama, saz şairlerinin, şiirlerini okurken çaldıkları küçük saz sapına perde bağlanması dolayısıyla bu çalgıya bağlama denmiş olacağı ağırlıktadır.

---

[120] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, "Saz", TFA, C.VI, S. 138, Ocak 1961, s.2299-2300

Bağlama, kitap yazma, telif etme karşılığında kullanılan terim." [121]

"Bağlama; potin, yemeni,
Bağlama; Kağnıda iki oku mazı üzerine tespit eden ve enine konulan ağaç
Bağlama; [bağlak (IV] 1 Yemeni, renkli basmadan yapılan baş örtüsü
Bağlama; ip, kendir.

Bağlama düzeni; bağlama denilen sazın akortlarından biri.
Bağlamalık (II) Bağlama yapmaya elverişli, bağlamalık ağaç". [122]

Bağlama terimine saz da olduğu gibi Anadolu şiirlerinde, türkülerinde, deyişlerinde sıkça rastlanılmaktadır. Aşık Kul Yusuf ile Dadaloğlu atışmasından bir bölümde Kul Yusuf'un dizeleri şöyledir;

"Ağ'lar bu çocuğun bana kastı ne,
Bağlamasın kıvrakç'almış destine,
Yedi kat yer, yedi kat gök (neyin) üstüne,
Buna da bir çâre bul, sarı çocuk." [123]

Bağlamam perde perde
Düşürdün beni derde (Giresun Türküsü)

Elindedir bağlama
Karagözlüm ağlama (Denizli Türküsü)

Alıverin bağlamamı oymadan
Gidiyorum ben sılama doymadan (Kırşehir Türküsü).

"Bağlama" teriminin nereden geldiği ve hafızalara yerleştiği günümüzde kesin olarak aydınlatılamamış bir husustur. Bu konuda, çeşitli görüşler bulunmakla beraber bunlardan sapına perde bağlanması dolayısıyla bu çalgıya bağlama denmiş

---

[121] Cahit Öztelli, "Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü", TFA, C.10, S.204, Temmuz 1936, s.4124

[122] THADS, C.2., TDK yay., Ank. Üni. Bsm., 1993, s.482-483.

[123] Ahmet Z. Özdemir, Avşarlar ve Dadaloğlu, Dayanışma Yay., Şafak Mtb, Ank.., 1985, s.324.

olabileceği ağırlık kazanmaktadır. Bir başka dikkat çekici görüş de, göğsü deri olan bu çalgının göğsünün ağaçla kapanması, bağlanması sonucu bu adı almış olabileceği doğrultusundadır. Ancak, her iki görüş de bazı soruları beraberinde getirmektedir. Yaklaşık 17. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanan bağlama sözcüğü, eğer sapa perde bağlanmasıyla ilgili ise, sazlarda perde fikrine yakın bir zamanda geçilmiştir ki, bu da akla yakın değildir. Ayrıca, bu doğrultuda sapına perde bağlanan diğer sazların adının neden bağlama olmadığı akla gelmektedir. Bu kullanımın sadece Anadolu halkı arasında geliştiğini düşünmek (Anadolu'da bu gün hâlâ gelenekten yetişen eski ustalar "perde"den ziyâde "bağ" terimini kullanmaktadırlar) konuyu çözüyor gibi görünse de, yine de bu husus yeterince aydınlatılabilmiş değildir. Bu konuda Gâzimihâl'in tespit ve yorumları şunlardır.

"Bizde bağlama (Osmanlı Mısırında Tanbur Bağlama), vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra orta boy saplı mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya Çelebi'de bu ad henüz yoktur. Şu halde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın halk dilinde yerini bağlama tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terk edilmiş ad kopuz'un kendisi olmak gerekmektedir. ....Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdelere mi, yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı kezâ şimdilik çözülememiştir: Çünkü, Anadolu'nun XIV. yüzyıl metinlerine doğru inildikçe bağlamak fiili kapsamlı anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi (Kaplamaktan kaplama deyişimiz gibi). Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine bağlama denildiği biliniyor....1942 ortalarında Bursa'da kaldığım günlerde şehir müzesi kitaplığının 1109 numarasında h.1175 (=1762) tarihli bir el yazması görerek kitabın (Yıldırım Bayazıt Han mütevellisi Mehmet Ağa'nın Oğlu) kaydıyla birlikte metinden şu cümleleri iktibas etmiştim: Türk Darp usulünde bulunan ve lisansı etrâkte bağlama ve bulgarı tabir olunan sazı çalan... (?) kayabaşı türküleriyle zaruri ülfet... (s.53)... Bağlama ile Bulgari'yi aynı tutması aynı yıllarda Paris'te Delaborde'un Türk sazları Bağlama ve Tanbura'yı eşit göstermesiyle karşılaşmıştır. Bu ayniyetler kendi inancımızca da muhakaktı... Batı kaynağından aynı çağ Fransız musiki yazarı De Blainville'in Musiki Tarihinde de Türk Musikisi bahsinde bağlama geçer....Sazın perde bağları anlamıyla bilhassa Arapların fazlasıyla kullandığı Farsça destan adını Anadolu'da hiç bir sazcı hiç bir çağda bilip kullanmamış, perde yahut perde bağı bizde şehirlerde de kullanılagelmiştir" **[124]**

---

[124] Mahmut Rağıp Gâzimihâl, a.g.e., s.105-107.

Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturma yönüne gidilmiştir. Büyüklü küçüklü yaklaşık beş ya da altı yapıda toplanan bu ailede, alt açık teli 440 frekanslı "Lâ" sesine akort edilen ve dörtlüsü olan "Re" sesi karar alınarak çalınan, tekne boyu 45-46 cm. , tel boyu (üst ve orta eşik arası) 95-96 cm. civarında olan yapıya bağlama denilmiştir. Ailenin diğer üyeleri meydan sazı, divan sazı gibi saz eki ile söylenirken, bu boy için yalnızca bağlama denmiştir (eski sanatçılar hâlâ gerçek bağlamanın bu olduğu görüşündedirler). Ondan daha küçük olan, alt teli bağlamanın dörtlüsü olan "Re" sesine akort edilen ve bu ses karar alınarak çalınan, yaklaşık 38-40 cm. tekne boyundaki yapıya "tanbura" ya da "tambura" ismi kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, bağlamanın ve tanburanın bir oktav tizi olan "bağlama curası" ve "tanbura curası"nın eklenmesiyle bağlama ailesi oluşmuştur. Daha sonraları, saz sanatçılarının akortlarında karar sesi ortalama olarak kadınlar için "Do", erkekler için ise "Fa" sesinin yerleşmeye başlaması nedeniyle saz boylarının büyütülmesi ihtiyacı doğmuştur. Tambura, biraz büyütülerek yaklaşık 41-42 cm., divan sazı ise 51-52 cm., tekne boyunda bir yapıya kavuşmuştur. Boyları daha fazla büyümeye elverişli olmaması nedeniyle (çalış zorluğu bakımından) "meydan sazı" ve "bağlama" (dolayısıyla bağlama curası) zamanla kullanılmamaya başlanmış, böylelikle radyolarda genel ad olarak "saz" ve özelde ise, "divan, tambura ve cura" terimleri öne çıkmıştır.

2.1.2.3. Kopuzda (Bağlamada) Meydana Gelen Değişimler

Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır. Asya Türk kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya getirilen kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır. Fiziksel özellikleri, tınısı ve çalış teknikleri ile özgün bir karakteri olan ve sürekli gelişerek, büyüyerek gelen bu sazın ufkunu ve oluşabilecek yeni gelişmelerini kestirebilmek, bu gün bile güçtür. Kopuzda geçmişte meydana gelen köklü değişikliklerden en önemlisi, metal tele geçiştir. Zira, metal tel bu çalgıya tınlayış ve kullanım (el ile ve

mızrapla) bakımından at kılı, bağırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınılardaki, dayanıksız maddelerin çok ötesinde farklılıklar getirmiş, âdeta çığır oluşturmuştur.

Mâdeni tellerin halk sazlarına ilk kez nerede ve ne zaman takıldığı konusu müzik tarihimizin henüz çözülmemiş konularından biridir. Gâzimihâl, Groves Müzik Kamusu'nun String (tel) maddesindeki metal tellerin eskiden doğuda bilinmediği ve ilk olarak Miladi 1350 yılında Avrupa'da keşfedilerek klavikord ve harpsikordun icâdı üzerine bu aletlerde kullanılıp yayıldığı görüşüne karşılık olarak, 13. yüzyılda Urmiyyeli Safiyûddin Abdülmümin'in icât ettiği "nüzhe" adlı yatağan türü, 103 kirişli bir çalgıyı örnek göstermektedir. Gâzimihâl, bu çalgının kirişlerinden bazılarının pirinçten olduğunu belirterek "Mâdeni tellerin sazlara benimsetiliş başlangıcı Şarkta Avrupa'dan biraz daha eskidir, Horasan ötesi Asya kaynağına çıkmaktadır" [125] demektedir. Tarihçi. Von Hammer, kendi Osmanlı Tarihi ciltlerinde mâdeni saz telini Türklerin İstanbul'a soktuğunu ifade etmektedir [126].

Mâdeni tellerin bağlamada ilk kez ne zaman kullanıldığı konusunda ise, kopuz olarak bilindiği yaklaşık 14. yüzyıl Osmanlı Devleti döneminde Anadolu'da mâdeni tel takıldığı ve buradan Asya'ya yayıldığı yolunda araştırmacılar arasında ortak bir görüş vardır. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'de yer verdiği tel tanburun Kütahya'da icâd edildiği bilgisi üzerine araştırmacı Sadık Uzunoğlu şu yorumu yapmaktadır. "Halen kullanılmayan bu saz, adından da anlaşılacağı üzere tellidir ve ilk mâdeni telli bağlama bundan doğmuş olmalıdır. Yani, madeni tel ilk olarak Kütahya'da saza tatbik edilmiş diyebiliriz." [127]. Ancak, ihtimaller üzerine kurulu olan bu görüşü kanıtlayacak başkaca bir bilgi bulunmamaktadır.

Düşüncemize göre, metal telin kolay ve uzun tınlayış özelliği sonucu doğmuş olan ve yalnızca Güneybatı Anadolu Yörük kültüründe görülen "parmak vurma" tekniğine, Asya'da rastlanılmaması da metal tele Anadolu'da geçildiğinin bir başka kanıtı olabilir.

---

[125] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.80

[126] De Hammer, Histoire de l'Empire Ottoman Trad-Frani de Hel iler: 1, 17. Postface, P.XLU.

[127] Sadık Uzunoğlu, "Mâdeni Tellerin İlk Olarak Halk Sazlarına Takılışı", TFA, C.1, S.7 Şubat 1950, s.106

nedenle sazlara tek tek takılmaktadır. Çift takılışta en iyi sonucu, metal tel vermektedir. Böylece, sazlarda tel sayısının artmasıyla, mızrap kullanımı daha da yerleşmiştir.

Osmanlı Sarayı ve çevresinde meydana gelen bu oluşumun Anadolu halkına ve kültürüne ilk yansımasının, bu çevreye yakın şehirlerle, Osmanlı'nın uğrak yeri durumundaki belli merkezlere olduğu kanaatindeyiz. Bu kültürün Anadolu'daki uzantıları ve etkileri konusunda Adnan Ataman şunları ifade etmektedir.

> "Anadolu'da genellikle sıra, sohbet geceleri olur. Bunların içinde az çok müziğin mürekkebini yalamış, sanat müziği ile iştigal edenler vardır. Bizim bölgemizde de sanat müziği kültürü çok var. Özellikle Kastamonu tarihinden gelen özellikle münevver müziğine, saray müziğine yatkın kulaktadır. Yorgansız Hakkı, Mümin Meydanî filan bunun içinden yetişmiş kişilerdir." [130]

Divan kültürüne yatkın, hatta edebiyatıyla, sazlarıyla ve küçük çaplı fasıllarıyla bu kültürün çeşitli öğelerini içinde barındıran Anadolu'nun çeşitli yörelerinde, mızrap gibi gösterişli bir yeni oluşumun süratle benimsenmiş olmasını yadsımamak gerekir. Bu geçişin ilk kez ne zaman olduğu, bu gün için kesin olarak belli değilse de, bir sazın mızrapla çalınabilmesinin, sazın mâdeni telli oluşuyla doğru orantılı olması ve mâdeni tel bulabilmenin o devirler için zorluğu, bu çığırın Anadolu'ya epeyce geç ulaştığı fikrini doğurmaktadır. Ancak, herşeye rağmen mızrap kavramı ve terimi Anadolu'nun bir çok şehrinde, zamanla en eski geleneklerden olan el ile çalışı terkettirecek kadar benimsenmiş ve şehirlinin müziği artık mızrap öğesinin belirleyici güdümüne girmiştir. Muhtemelen bundan sonra, el ile çalıştan kalma tartımların aktarılması, farklı farklı mızrap vuruş şekillerinin keşfedilmesi, ezgilerin ayrıştırılması ve çoğaltılması süreci başlamıştır. Özellikle daha sonraları demir, boynuz, kemik, tahta gibi sert cisimler yerine kiraz ağacı kabuğu vb. daha yumuşak ve esnek bir maddenin kullanılmaya başlanması da, müziği iyice mızrap öğesine kilitlemiştir. Artık ustalık çokça kullanılan ve kıvrakça atılan mızraptadır.

---

[130] Adnan Ataman, Kişisel Görüşme, İst. 1997.

nedenle sazlara tek tek takılmaktadır. Çift takılışta en iyi sonucu, metal tel vermektedir. Böylece, sazlarda tel sayısının artmasıyla, mızrap kullanımı daha da yerleşmiştir.

Osmanlı Sarayı ve çevresinde meydana gelen bu oluşumun Anadolu halkına ve kültürüne ilk yansımasının, bu çevreye yakın şehirlerle, Osmanlı'nın uğrak yeri durumundaki belli merkezlere olduğu kanaatindeyiz. Bu kültürün Anadolu'daki uzantıları ve etkileri konusunda Adnan Ataman şunları ifade etmektedir.

"Anadolu'da genellikle sıra, sohbet geceleri olur. Bunların içinde az çok müziğin mürekkebini yalamış, sanat müziği ile iştigal edenler vardır. Bizim bölgemizde de sanat müziği kültürü çok var. Özellikle Kastamonu tarihinden gelen özellikle münevver müziğine, saray müziğine yatkın kulaktadır. Yorgansız Hakkı, Mümin Meydanî filan bunun içinden yetişmiş kişilerdir." [130]

Divan kültürüne yatkın, hatta edebiyatıyla, sazlarıyla ve küçük çaplı fasıllarıyla bu kültürün çeşitli öğelerini içinde barındıran Anadolu'nun çeşitli yörelerinde, mızrap gibi gösterişli bir yeni oluşumun süratle benimsenmiş olmasını yadsımamak gerekir. Bu geçişin ilk kez ne zaman olduğu, bu gün için kesin olarak belli değilse de, bir sazın mızrapla çalınabilmesinin, sazın mâdeni telli oluşuyla doğru orantılı olması ve mâdeni tel bulabilmenin o devirler için zorluğu, bu çığırın Anadolu'ya epeyce geç ulaştığı fikrini doğurmaktadır. Ancak, herşeye rağmen mızrap kavramı ve terimi Anadolu'nun bir çok şehrinde, zamanla en eski geleneklerden olan el ile çalışı terkettirecek kadar benimsenmiş ve şehirlinin müziği artık mızrap öğesinin belirleyici güdümüne girmiştir. Muhtemelen bundan sonra, el ile çalıştan kalma tartımların aktarılması, farklı farklı mızrap vuruş şekillerinin keşfedilmesi, ezgilerin ayrıştırılması ve çoğaltılması süreci başlamıştır. Özellikle daha sonraları demir, boynuz, kemik, tahta gibi sert cisimler yerine kiraz ağacı kabuğu vb. daha yumuşak ve esnek bir maddenin kullanılmaya başlanması da, müziği iyice mızrap öğesine kilitlemiştir. Artık ustalık çokça kullanılan ve kıvrakça atılan mızraptadır.

---

[130] Adnan Ataman, Kişisel Görüşme, İst. 1997.

18. yüzyıl şairlerinden Kâmil'in aşağıda verilen dizeleri, mızrap kavramını ve o devirde saz çalma sanatına bakış açısını ortaya koymaktadır:

"Bunu ben bir kolay sanat sanırdım
Mızrabım kırıldı bozuk çalarken" [131].

18.yüzyılda yazılmış Fransız Delaborde'un Paris 1780 tarihli "Essai sur Lamusique" adlı kitabında yeralan "bağlama" tanımında (ki, bu bağlamanın yazılı kaynaklardaki bilinen en eski tanımıdır) mızrap kavramı geçmektedir. Dolaborde "bağlama veya tanbura hemen aynen sevuri (=çöğür) şeklindedir, fakat ondan çok daha küçük olup, sadece üç tellidir. Bunlardan ikisi çelik ve biri pirinç teldir. Sapta kiriş teller sarılıdır; seslerin daha keskin çıkması için tellere bir tüy ile dokunulur" [132] demektedir.

Yaklaşık 17. yüzyılda geliştiği ve 18. yüzyılda tam anlamıyla yerleştiği düşünülen mızrap fikrinin, Anadolu halk sanatçılarına ve çeşitli kültür çevrelerine geçişi çok sonraları olmuştur. Geleneğine sıkı sıkıya bağlı ve ondan ödün vermeyen Anadolu köylüsü, bu yeni oluşumu çok geç ve yavaş yavaş kabullenebilmiştir. Örneğin, Seyrâni'nin aşağıda verilen dizelerinde Anadolu'da 19. yüzyılda hâlâ el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü anlaşılmaktadır:

"Kim çalarsa karadüzen bağlama
Kullanır parmağın mızrap yerine" [133].

Bunun gibi, günümüzde Anadolu'da mızrap yerine kullanılan ve oldukça değişik söyleyişleri bulunan halk üretisi "tezene" terimine yazılı metinlerde ve eserlerde rastlanılmaması, bu terimin sonradan Türkçe'ye yerleştiği ve mızrap kavramının halk kültürüne çok geç girmiş olmasının bir başka kanıtıdır. "Tez" kökü üzerine kurulu "tezene" gibi çeşitli Türkçe sözcükleri inceleyen Gâzimihâl'in, "bunların şehir ve yazı dilimize girmeyişleri halk ağzında nispeten geç türeyip yer yer kalıplanışlarındandır.

---

[131] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.111

[132] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., s.111

[133] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e.,s.124

emsâl örneklerine uygun birer morfolojidirler. Tezene, katı teller çağının iş ortağı olabilirdi" [134]. sözleri de görüşümüzü doğrulamaktadır. Yazılı metinlerde ve eserlerde olduğu gibi halk şiirinde de hemen hemen hiç rastlanılmayan "tezene"nin halk mantığına oturuşunu, algılanışındaki duygusal anlayışı ve inançlarla olan bağlantısını Yetik Ozan'ın yakın zamanımızda söylediği ünlü "Bağlama" şiirinde şu dizelerde bulmaktayız.

"Aslı saçlarını yönüne sermiş
Altı tel koparıp göğsüne germiş
Kerem yarasından bir kabuk vermiş
Sızlaya sızlaya vurası vardır" [135].

Mızrabın Alevî - Bektaşî topluluklarında kullanılmaya başlanması ise, hemen hemen 20. yüzyılın ortalarından itibarendir. Kendi içinde kapalı bir yaşam sürdüren ve ibâdete dayalı köklü bir müzik kültürü olan bu topluluklarda, icracıların bir çoğu bu gün bile ısrarla el ile çalma geleneğini devam ettirmektedir. Mızrap kavramı ile tanışan ilk bir kaç kuşak ise, önceleri tümüyle el ile çalmakta iken çeşitli etkiler sonucu mızrap kullanmaya başlamış ve zamanla el ile çalışı terketmişlerdir. 20. yüzyılın ünlü halk âşığı Veysel'in de niceleri gibi aslında yalnızca el ile çaldığı ve mızraba sonradan geçtiği, araştırmalarımız sırasında tespit edilen bilgiler arasındadır. Alevî kültüründen yetişmiş Erzincanlı sanatçı Ali Ekber Çiçek 1959 yılında oniki yaşındayken, katıldığı Yurttan Sesler'de Pir Sultan'dan bir deyişi yöresinin deyimi ile "Şelpe" çalarak söylemiş ve Türkiye radyolarında el ile çalan ilk kişi olmuştur. Ancak anlaşılan odur ki, daha sonraları tarzını "bozuk düzen" akordunda kendine has kullandığı tezeneler üzerine kurarak, el ile çalma geleneğini ve bağlama düzenini ilk terkedenlerdendir (bu gün hâlâ radyo sanatçıları ve bazı halk kesimleri arasında üstten sıyırarak atılan tarama tezene ile deyiş icrası için; Ali Ekber düzeni veya Ali Ekber mızrabı denilmektedir). Atalarının, dedelerinin yüzlerce yıldır hep "şelpe" ile çalıp söylediğini, tezeneyi şehre geldikten sonra öğrendiğini belirten Ali Ekber Çiçek, "tezeneler radyo kurulduktan sonra, melodi anlaşılsın diye icât edildi, tezeneden sonra melodiler çoğaldı" [136] demektedir. Bu konuda Suat Işıklı'nın görüşleri de şöyledir:

---

[134] Mahmut Ragıp Gâzimihâl, a.e. s.176

[135]Cafer Açın, Enstrüman Bilimi (Organoloji), Yenidoğan Bsm., İst., 1994, s.101

[136] Ali Ekber Çiçek, Kişisel Görüşme, İst. 1997

"Tezene dediğimiz mevzû sonradan çıktı. Eski ozanların hemen hepsi el ile vururdu. Âşık Veysel çok kere bizzat yanımda çalıp okumuştur. El ile çalardı. Tezene, sazın şehirlere intikâlinden sonra olmuştur. Saz asrîleşti, ilk otantik çalışla şimdiki arasında çok değişiklik oldu. Saz da değişti, perde de değişti, motif de değişti, müzik de değişti. Bunun sebebi şehirleşmedir" [137]

1967 yılında TRT'nin yurt çapında düzenlediği derleme gezilerinde Burdur başta olmak üzere, Burdur ve civarında on günlük bir araştırma - derleme çalışması yapan Sarper Özsan'ın da bu konuda tespitleri şunlardır:

"O bölgede genellikle büyük boy saz çalınmıyordu. Tezene yok denecek kadar azdı. Yerel sanatçılar genellikle el ile çalıyordu. Tezene ile çalanlarda âdeta el ile çalmayı taklit ediyordu. Yurttan seslerin tezene tekniğinden farklı idi. Bana göre en orijinal, en özgün olanı el ile çalış idi. Büyük hayranlıkla, bir konçerto dinler gibi hayret ve şaşkınlıkla izledim." [138].

Ali Rıza Yalgın, Güneydoğu Anadolu Yörük Türkmenlerinin çağur, bağlama, ırızva ve bulgarî gibi sazlarını anlatırken şu tespitleri yapmaktadır:

"Cenubî Anadolu'da şimdiye kadar adı geçen sazların çağur'dan madasında mızrap kullanılmaz. Hepsi de tıpkı KİTERA gibi şehâdet parmağı ile çalınır... Çukurova halk şairleri ve çalgıcıları iki türlüdür.

1. Şehirleşmiş halk şairleri, 2- Göçebe ve köylü halk şairleri. Bu iki nevi halk şairinden birincileri, çaldıkları çalgı ve okudukları parçalara eski usul divanlarda yazılı adları sıralayarak o metoddan ayrılmayanlardır. Borlu Âşık Şeydaî bu zümredendir. Halbuki saf köylü ve göçebe halk şairleri, tamamen hürdür. Bunlar yalnız, çalıp okuyacakları parçaların güftelerine bağlıdırlar. Seslerini güftelerdeki vakalara uydururlar. Ayni zamanda, birinci çalgıcılar TEZEYEN dedikleri mızrabı kullandıkları halde, köylü ve göçebeler mızrap kullanmazlar." [139]

Bu önemli bilgiler de bizim görüşümüzü doğrular niteliktedir.

---

[137] Suat Işıklı, Kişisel Görüşme ist. 1997.

[138] Sarper Özsan, Kişisel Görüşme, İst. 1997

]139] Ali Rıza Yalgın, a.g.e., s.30, 33.

Mızrap kavramının, Anadolu halk kültürüne çok geç girdiğinin bir başka kanıtı da, genellikle kiraz ağacından soyulan kabukların bir kaç gün yağda bekletilerek yumuşamasıyla elde edilen tezene malzemesidir. Osmanlı Saray musikisinde bu maddenin mızrap olarak kullanıldığına dair hiç bir bilgi yoktur. Yalnızca, halk sazı bağlamada kullanılması ve mızraba karşın, tezene terimi ile adlandırılması, onun halk dehâsının bir ürünü olması ile açıklanabilir. Eğer, tezene kavramı halk kültürüne genel anlamda hemen hemen Cumhuriyetten sonra değilde, bir yüzyıl evvel yansımış ve kiraz kabuğu tezene o zaman keşfedilmiş olsaydı, kanımızca bu gün Türkiye'de kiraz ağacı kalmazdı. Nitekim, dut ağacı için durum böyle olmuştur. "En iyi saz duttan ve oyma tekneden olur" anlayışı sonucu, yaklaşık elli yıl içerisinde Anadolu'daki dut ağaçlarının büyük bölümü yok edilmiştir.

Bağlamada tellere vurularak ses çıkarmaya yarayan yardımcı aracın adı olan "tezene" veya "mızrap" terimlerinin anlamları hakkında çeşitli kaynaklarda şu bilgiler yeralmaktadır.

"Tezene -Tazene, tezane, tezyine, tezkere - 3, kezkire (II).
Genellikle kiraz ağacı kabuğundan yapılan mızrap" [140]

"Târzeden : Saz çalmak
Târzen : : Saz çalan (Tar)
Târzene : Enstrüman
Tâzene - Tezene: Saz çalmaya yarayan araç". [141]

"Mızrap : Mızrap - Mıdrap
Vurmaya mahsus alet, kökü darp vurmak" [142]

Umumiyetle tezene, nadiren tazene, Burdur, Eğridir gibi seyrek semtlerde tezyine, nice güney köylerimizde tezeyen halk saz mızrabı anlamıyla yalnız memleketimizde geçen bir kelimedir. Asrımız başlarında saz şairi Sümmânî'nin bir

---

[140] THADS,C.10, TDK. Yay., Ank. Üni. Bsm., 1993, s.3905 - 3906.

[141] Mehmet Kanar, Büyük Farsça-Türkçe Sözlük, İst. 1993.

[142] Ferit Develioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât, Doğuş Mtb., 3.Bsk., Ank. 1978.

mısrasında tellere düzene ile vurulduğu yazılıysa da, bu bir istinsak sehvi olmalıdır. Tezenenin en eski Türkçe metinlerde izine düşülememekle beraber, Çağatay lügâtında yeri vardır. Asya Türkçesinde anlamdaş olarak çekü vardır. Tezene kelimemiz üzerinde Tarzene gibi herhangi bir yabancı kelimenin zamanla etkisine bile inanmıyorum. Bu tip kelimeler halk dilimizde çoktur: Serpene (mesned), kademe (hûdây-I nabit), Büdene (iğne), Bakana (kademe), Basana (mancınık, manivelâ), Seymene (Seymenler toplantısı), Kesene (iltizam), Eryine (maden), Erzene (şahika), Eylene (etraf) vesaire... Türkçe'de çabuk anlamına tez kök kelimesinin varlığına kaşgarlı Mahmut'un verdiği tezmek (=kaçmak) fiilinde şahit oluyoruz... Tezenenin kökü üst fiildeki tez'dir. Nitekim halk dilindeki Tezemcik (çarçabuk), Tezgin (çok kaçan hayvan, kaçak), Tezlemek (acele etmek), Tiziklemek (kaçmak, koşmak) sözlerini meselâ argodan sayabilmek kolay değildir. Tezene de aynı fâsileden olarak eşit kuvvette Türkçe'dir... Hiç bir imâleli hecesi bulunmayan Türkçe tezene sözü bu söyleniş ve mızrap anlamıyla hiç bir ferhenkte bulunmayınca, Antepli Âsım onu tesadüfen adlandırılışı Farsça tâzâne ile bir tutmaya kalkıştı! ....ferhenklerde Târ - zene diye bir bileşim yoktur. Ş. Sami merhum onun tasavvurunu daha da benimsemiş göründü: Tâzene, yahut Târzene veya Tâziyane, tanbur ve lâguta mızrabı, zahme. Tâziyane [fa.]: Tanbur ve emsali çalgıların tellerine dokunmıya mahsus kemik veya boynuz parçası [Galatı: Tazene] diyor. (K.T., 1901). Âsım'ın tesirinde kalmıştır. Ferhenklerde tâziyanenin mızrab anlamına geldiğine dair hiç bir kayıt yoktur... İran'da uzun zamandır, bizim fasıl musikisinde de olduğu gibi, saz tezenesine umumiyetle Arapça'dan mezrab deniliyor. Fakat bu vasıtanın baş Farsça adı zahme idi; pek nadiren de Nâkhun veya Nâkhuna derlerdi... Bizde Farsça zahme binde bir de olsa şair ve âşık diline lugat paralama kabilinden kullanılmıştır; köylü sazcı katiyen bilmez. Tezene adı ise kesinlikle Türkçedir, zorlamayla Farsça'ya bağlanamaz ve bağlanamamıştır... Gümüşhane ilimizde Tezene-i Ülya ve Tezene-i Süflâ adlı iki köy bulunduğu halde yurtta tek zahme köyü dahi yoktur." [143].

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşılmaktadır ki, Anadolu ve Rumeli'de bağlamanın tellerine vurularak ses çıkarmaya yarayan araçlara "mızrap" veya "tezene" denilmektedir. Arapça'dan gelen mızrap terimi, bu aracın Osmanlı Sarayı ve çevresindeki ilk adı olup, buradan önce Anadolu şehirlerine, ordan da köylü halk müziğine girmiştir. Mızrap kavramı ve terimini kolay benimsemeyen halk sanatçıları, özellikle kiraz kabuğundan yapılan malzemenin adı olarak, mızraba karşılık tezene terimini üretmiştir. Ancak, bu gün her iki terim de kullanılmaktadır (mızrabın da

---

[143] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., Passim.

kullanılması hususunda Yurttan Sesler Topluluğu yayınlarının Anadolu halkı üzerindeki etkisi büyüktür).

Mızraba geçişin ardından, Anadolu sazında ve müziğinde meydana gelen değişimleri şu şekilde özetleyebiliriz:

a) Mızrap fikri ile sazların tel sayıları artmış, bütün teller metal ve göğüs ağaçtan olmuştur (mızrapla çalınan sazlar içinde göğsü hâlâ deri olan Âzerbaycan Tar'ı gibi bir kaç örnek varsa da, bu sazlar ısıya ve mızrabın sert darplarına dayanıksız göğüsleri nedeniyle icracılarına zorluklar yaşatmaktadır).

b) "Mızraplı sazlar" diye bir sınıflandırma oluşmuş ve hâlâ el ile çalındığı halde, bir çok saz bu sınıflandırmanın içine dahil edilerek terminolojik bir yanlışlığa gidilmiştir.

c) Divan müziğinde kullanılmakta olan tüm telleri mâdeni olup çok sayıdaki perdesi ile her makama rahatlıkla eşlik edebilen kopuz türevi tanbur, metal tel devrinin Osmanlı Sarayı ve çevresindeki en önemli mızraplı sazlarından biridir. Kanımızca, bu çevreye yakın şehirlilerle, bu kültürün Anadolu'daki uzantısı olan merkezlerde mızrap fikrinin benimsenmesinde, belkide saz boyunun büyümesinde tanburun önemli etkisi olmuştur. Aşağıdaki resim dikkatle incelenecek olursa Muzaffer Sarısözen'de dahil olmak üzere, Yurttan Sesler saz sanatçılarının ilk mızrap kültürünü Tanburî Mesut Cemil'den aldıkları rahatlıkla görülmektedir.



Resim 2.26. Bir Yurttan Sesler Çalışması

---

[144] Radyo Mecmuası, C.1,S.10, Ank.,15 Eylül 1942, s.13



Resim 2.27. Yurttan Sesler Çalışması

[145] a.d. C.6, S.71, Ank.,Kasım 1947, s.14

Bağlama boylarının ilk büyüdüğü yerlere bakıldığında buraların Kastamonu, Konya, Kütahya gibi bazı yöreler olduğu görülür. Divan kültürüne yatkın bu yörelerde, boyutları büyümüş ve perdeleri çoğalmış saz tipinin, Anadolu'nun gezgin halk sanatçıları tarafından Çankırı, Ankara, Kırşehir, Kayseri ve daha bir çok yöreye taşındığı düşünülebilir. Nitekim, Anadolu'nun bir çok yerinde İtalyan kemanını halk tarzı kullanan sanatçılar örneğinde olduğu gibi, bağlamayı da klasik tarzda çalma eğilimi vardır. Bu da, şehirlinin mızraba geçildikten sonra, özellikle tanbur ve ud gibi klasik sazların etkisiyle içine düştüğü durum olup, sonraları bağlama icrasında meydana gelen çeşitli yoz akımların başlangıcının en önemli etkenlerinden biridir.

d) Mızrap fikrinden sonra önceleri değişik vuruş şekilleri doğmaya başlamış (tarama, çırpma, düz, silkme, ezme, kazıma, fırıldak, okşama vb. terimler bu vuruş şekillerinin Anadolu'dan yakın zaman önce derlenmiş adlarıdır), daha sonra melodiler ayrışmış ve tezeneye bağlı ezgiler çoğalmıştır. Bunun sonucunda da, tezene kökenli olup, çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları meydana gelmiştir. Bu kalıpların bazı yöreler için karakteristik özellikle taşımağa başlaması ile de adına bütünüyle "tavır" denilen yapılar oluşmuştur.. "Konya tavrı, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı" vb. gibi Bir tezene kalıbına halk arasında tümüyle tavır denilişi, özellikle de bir tezene biçimine örneğin, "Yozgat tezenesi;" denilişi halk arasında genellikle rastlanılan bir ifade değildir. Bu, çoğu şehir kökenli ve müziği buralarda

öğrenmiş olan radyo sanatçılarının içine düştüğü veya araştırmacıların yanlış yönlendirmeleri sonucu yaşadıkları bir durumdur. Derlemeler sonucu kazanılan her yeni bilgiyi, radyolarda etüd ederek öğrenen bu sanatçıların, ülkenin genelindeki tüm halk müziği verilerini icra etmek durumunda olmaları sonucu, ayırtedebilme ihtiyacıyla geliştirdikleri bir terminoloji olsa gerektir. Örneğin; öğrenirken çok zorlandıklarını belirttikleri, Yozgat yöresi "Sürmeli" türkülerindeki "tril" tezenesi için genellikle; "Yozgat tavrı" ya da "Sürmeli mızrabı" demektedirler. Oysa bu tezene kalıbı, Yozgat tavrını tümüyle ifade etmekten uzak olduğu gibi, yurdun birçok yerinde ve birçok ezgisinde de vardır. Bunun gibi, ilk başlarda bilmedikleri için düz çaldıkları ve sonra Konya saz ekibinden görerek öğrendikleri tezene kalıbına da; "Konya tavrı" ya da "Konya tezenesi" demekte ve istisnasız her Konya türküsünde, ezgisinde bu tezeneyi uygulamaktadırlar. Öğrenirken oldukça zorlandıklarını belirttikleri bu tezene kalıbı onlar için hep çok önemli olmakta, hatta sazın orta ve üst telinden "Re bekar, Sol bekar" sesi çıkmasına neden olan bu tezeneyi, içinde "Re bemol, Sol bemol" olan Konya türkülerinde bile hiç düşünmeden kullanmaktadırlar. Bu durum daha birçok tezene kalıbı için geçerlidir. Kökenleri ve yörelerindeki geçerlilikleri sağlıklı araştırılmayan, özellikle de Yurttan Sesler gibi geniş bir yapının içine taşınan bu unsurların, nasıl sonuç vereceğinin iyice düşünülmeden uygulanması, tartımların hissedildiği, melodinin kalabalık içindeki süre çatışmaları sonucu hemen hemen yok olduğu bir sound oluşturmuştur. İlk Türk Müziği Konservatuarını kuranların öncelikle radyo kökenli sanatçılar olması da, bunun gibi birçok yanlışın kurumsallaşmasını ve kuşaklar boyu devam etmesini sağlamıştır.

e) Mahmut Râgıp Gâzimihâl, Béla Bartók, Ali Rıza Yalgın ve Sarper Özsan'ın dışında araştırmacıların el ile çalma hakkında bir bilgi vermemelerinin açıklaması zordur (ki, bunlardan Gâzimihâl'in dışındakiler sadece gözlemden ibarettir). Örneğin, Muzaffer Sarısözen gibi TRT repertuarının büyük bölümünü derlemiş, çok sayıda halk sanatçısı ile yanyana gelmiş birinin böyle bir konuya kayıtsız kalmış olması anlaşılabilir değildir. Pertek'te (Tunceli) buldukları iki sesli bir türküyü derin bir heyecan duyarak süslü bir dille sunan Sarısözen'in, Ramazan Güngör'ü daha 1950'lerde tanımasına rağmen üç sesli armonisiyle ve orijinal ezgi yapısıyla bu türkünün çok ötesinde değeri olan ve ilerideki büyük atılımlara temel olabilecek başta Teke bölgesi Yörükleri el ile çalış tekniği olmak üzere, Anadolu'nun bir çok yerindeki bu unsurları görmezlikten gelmesi ve bu konuda tek satır yazmamasının

önemli bir açıklaması olması gerekir. Kanımızca bunun nedeni; radyoların ve şehirli müzik adamlarının "mızrap" kavramına âdeta kilitlenmeleri ve el ile çalışın bu sisteme tümüyle ters gelecek olmasındandır. Ancak, ne yazıkki radyo icralarında müziğin genellikle tezene kalıpları çerçevesinde düşünülmesi, Yurttan Sesleri titizlikle takip eden Anadolu halk sanatçılarının genelinde el ile çalışın tümüyle terk edilip, mızraba geçilmesi yönünde ters bir etki yapmıştır.

f) Mızrap sonrası elin geniş tınlayan doğal sesi yerine, tezenenin direkt çıkan keskin ve dar tınısına geçilmiş, elde edilen ses de tezene malzemesinin cinsi, sertlik derecesi ve kullanıcının becerisiyle doğru orantılı duruma gelmiştir.

g) Mızrap sonrası ilk icracılar uzun zaman el ile çalıştan kalan alışkanlıkla bütün tellere vurarak çalmışlardır (bu gün hâlâ eski sanatçılar bağlamanın bütün tellere vurularak çalınması gereğini düşünmektedirler. Bilmeden hissedilen bu alışkanlık da el ile çalma geleneğinden kalmadır). Daha sonraları tellerin ve ezgilerin ayrışmaya başladığı döneme geçilmiştir. Bayram Aracı, Tamburacı Osman Pehlivan, Zekeriya Bozdağ,sonraları Ahmet Gâzi Ayhan ve Nida Tüfekçi gibi ustalar değişik mızraplar kullanıp ezgileri estetik bir havaya büründürerek sunmuşlar ve sevilmesini sağlamışlardır. Bu ustalardan sonra köklü bir müzik geleneğinin içinden gelen Kırşehirli halk sanatçısı Neşet Ertaş bu konuda âdeta bir çığır açmıştır. Kendisinden evvelki ve zamanındaki ustaların birikimlerini de özümseyen bu sanatçı, varolanların üzerine geliştirdiği tezene tekniği ile, yepyeni bir anlayış yaratmıştır. Tezeneyi el ile çalmadaki gibi yoğun bir şekilde bütün tellere vurarak kullanmanın yanında, az tezene ile çok sayıda ses çıkarma ve melodilerin ayrıştırılması konusunda önemli örnekler vermiştir. Tezeneyi çok yönlü kullanıp bir türkü içinde değişik tonlar elde edebilen Ertaş'tan sonra, tezene kavramı Anadolu'da daha çok sevilmiştir. Neşet Ertaş'tan sonraki dönemde kendi müzik kişiliğini ve tezene tarzını geliştiren Arif Sağ, tezeneyi bütün tellere vurma anlayışından uzaklaştırmıştır. Arif Sağ'dan sonra tezene özellikle melodiye yönelmiş ve yalın bir hâl almıştır.

Bu gün gelinen noktada, tezene kalıplarının büyük çoğunluğu radyolar dışında Anadolu'da bile yok olmuştur. Melodiler, teller iyice ayrışmış, az tezene kullanılışı ile güzel tını ve yumuşak duyuma yönelik bir anlayış gelişmiştir. Artık tezene, abartılı vuruşlarla melodinin önüne geçmek yerine, ona eşlik etmekte ve melodiye göre gerekmedikçe atraksiyon yapmamaktadır. Bu da kanımızca, her türlü

zorlamanın ötesinde meydana gelen doğal bir gelişimin sonucudur. Tüm bunların yanında yaptığı olumlu etkiler nedeniyle de tezene, bu gün artık geleneksel bir kavrama dönüşmüş ve bağlama icrasında el ile çalışın yanında bir diğer teknik olarak yerini sağlamlaştırmıştır.

Kopuz'da (bağlama'da) en önemli değişimlerden biri de, iki telliden üç tel kullanımına geçilmesi ve bunun bir geleneğe dönüşmesidir. Kaynaklarda kayda değer herhangi bir bilginin olmadığı, çalgı ve ezgi kültüründe köklü gelişmelere neden olan bu oluşumun, ilk kez nerede ve ne zaman gerçekleştiği henüz çözülememiş önemli konulardandır. Örneğin, göçebe Asyalının at kılı kullandığı, sapı kavisli kopuz döneminde üçüncü tel kullanılıp kullanılmadığı akla takılan sorulardan biridir. Ancak, iki telli haliyle bile kullanımı çok zor olan kavisli saplı perdesiz kopuzda böylesi bir ihtiyacın doğmuş olması zordur. Nitekim, iki telli kılkopuzlara üçüncü veya dördüncü teller (ki, bu teller genellikle mâdenîdir) yakın zamanımızda,bu sazı geliştirebilme düşüncesiyle müzik okullarında takılmıştır. Kopuza üçüncü telin bağırsak veya ipek tel döneminde takılmış olması ihtimal dahilindedir. Ancak, Asya Türk Müzik kültüründe köylü tipi halk çalgılarının karakterinin bu gün bile genellikle iki telli olması, bu ihtimali zayıflatmaktadır. Ayrıca bu oluşumun, sapın düzleşmesi, perdelerin bağlanması, yerleşik düzenle birlikte ezgilerin gelişmesi ve toplu icraya geçilmesi gibi nedenlere bağlılığı, bu ihtimali daha da zayıflatmaktadır. Kırgızların üç telli perdesiz sazı komuz gibi, Asya Türk üç telli çalgıları incelendiği takdirde, iki tellilerin çalınış, anlayış, orijinallik yönünden ne kadar üstün olduğu görülmektedir. Bu nedenle, üç telli kullanımın buralarda çok eski ve kökleşmiş olmadığı ve bu çevrelerin genel çalgı karakterinin iki telliler olduğu ortaya çıkmaktadır. Oysa, Anadolu'da durum oldukça farklıdır. Güçlü devlet yapısıyla çok önceleri yerleşik hayata geçmiş olan Anadolu insanı, sazlarını geliştirme yolunda içe kapalı kalmış olan Asya'lı Türk'ten çok daha farklı imkanlara sahip olmuş, bir çok denemeyi daha önceden yapabilme şansını bulmuştur. Bu nedenlerle, Anadolu sazları çok erkenden üç telli kullanımı kavramıştır. Örneğin; bağlamanın yirmi civarında tespit edilmiş akort şeklinin oluşu ve saz boylarındaki çeşitlilik bunun birer kanıtıdır. Böylelikle, üç telli kullanıma ister Asya'da, ister Anadolu'da geçilmiş olsun (ki, Anadolu'da olma ihtimali daha yüksektir), kanımızca madeni telin takılmasının ardından ağaç göğüs gelişimi ve saz boylarındaki büyümelerle birlikte üç tel kullanımı Anadolu'da zenginleşmiş ve kökleşerek sazların

genel karakteri olmuştur. Ancak, binlerce yıl evvelden kopuzdan kalma iki telli unsurlar, çok az da olsa Anadolu'da bu gün hâlâ yaşatılmaktadır.

Sazlarda üç telli döneme geçişte üçüncü telin işlevi çok önemli olmuştur. Bir anda sazın tüm temel fonksiyonlarını zorlayan, armonik yapısını farklılaştıran ve ezgi yapısını etkileyen bu anlayışın, kuruluş aşamasının üzerinde durmak gereklidir. Zira, bu gün karşılaştığımız "düzen" denilen üç telli saz akort şekillerinin temelinde bu aşama yatmaktadır. İki ve üç telli kopuz türevi çalgıların akortları incelendiğinde (bağlama da dahil), üçüncü telin kurgusunda üç yöntem göze çarpmaktadır. İki tellilerde akort; kopuzun iki telli olduğu dönemden beri, geleneksel şekilde daha ziyade dörtlü aralıktadır (Lâ sesi eksen alındığında alttan yukarı birince tel "Lâ", ikinci tel "Mi"dir). Sık olmamakla beraber bazen de ezginin yapısına göre beşli (Lâ-Re) veya ahenk niteliğinde ünison olarak (Lâ - Lâ) akortlanmaktadır. Asya ve Anadolu iki telli sazlarında bu gelenek ortaktır. Üçüncü telin takılabilmesi için sazlarda öncelikle dar olan sap genişlemiş ve üçüncü tel düşünce olarak da, iki telin üstüne ya da ortasına takılmıştır. Üçüncü telin akort kurgusunda kanımızca ilk olarak, iki tellilerin geleneğinde olduğu gibi, ister üste, ister ortaya takılmış olsun, üçüncü telin alt veya orta tele ünison akortlanması yoluna gidilmiştir." Lâ - Lâ - Mi, Lâ - Mi - Mi" ya da"La-Mi-Lâ" şeklinde ortaya çıkan bu akort şekilleri de, Asya ve Anadolu'nun üç telli bir çok sazında vardır. Hatta, Anadolu üç tellileri bazan üç tel ünison (Lâ-Lâ-Lâ) olarak da akortlanmaktadır. Karar sesini kuvvetlendiren bu anlayış sonrası "dem" veya "ahenk" denilen olgu daha da öne çıkmıştır. Osmanlı Sarayı ve çevresinde gelişen kopuz türevi mızraplı çalgılardan tanbur da bu anlayışla akort edilmektedir.

Üçüncü telin alt veya ortaya göre ünison akortlanması fikri, iki tellilerde ezgiye göre bazen kullanılan beşli (Lâ-Re) akordu içinde söz konusu olmuştur." Lâ-Lâ-Re, Lâ-Re-Lâ" ve" Lâ-Re-Re" şeklinde ortaya çıkan bu yapılar, özellikle Anadolu üç telli sazlarında daha belirginleşmiştir.

Üç telli kullanıma geçişte bir başka yöntemde ise, bir tam dörtlü olan (Lâ-Mi) birinci ve ikinci telden sonra üçüncü tel ikinci tele göre yine bir tam dörtlü olarak (Mi-Si) akortlanmış ve "Lâ-Mi-Si" gibi bir akort doğmuştur. Âzeri tarı, Kırgız komuzunda olduğu gibi, bir çok Asya Türk sazında, Anadolu yaylı sazlarında,

bağlamada ve özellikle Teke bölgesi Yörük Türkmenlerinde bu akort şekli vardır. Armonik yapısı, çalınışındaki pozisyon rahatlığı ile bu köklü akort şekli, sadece Asya ve Anadolu da değil, hemen hemen dünya sazlarının bir çoğunda kullanılmaktadır.

Üçüncü telin akort kurgusunda üçüncü yöntem ise, iki tellilerin genel karakteri olan dörtlü aralığı (Lâ-Mi) ve ezgi yapısına göre bazen yapılan beşli aralığının (Lâ-Re) birlikte kullanılışıdır. Bir dörtlü üzerine bir beşli kurulması (Lâ-mi-Lâ) ve bir beşli üzerine bir dörtlü (Lâ-Re-Lâ) ile elde edilenler, daha evvel görülen ünison yapıları vermekte ve ünison akortlamanın ikinci mantığını oluşturmaktadır. Bizce, Anadolu kopuzuna (bağlamasına) özel karakterini veren, alt ve üst teli "milli aralık" diyebileceğimiz dörtlü (Lâ-Mi) olan iki telli sazın ortasına, kopuzun geleneğinde olan bir tam beşli (Lâ-Re) eklenmesiyle elde edilen "Lâ-Re-Mi" akordudur. Daha evvel belirttiğimiz gibi, Asya iki tellilerinin hemen hepsi alt tel birinci derece karar alınarak çalınmaktadır ki, bu gelenek Anadolu'da da vardır. Hüseyin Karakaya, Ramazan Güngör gibi sanatçılar, birçok ezgiyi alt tel birinci derece karar alarak çalmaktadırlar. Böylelikle, üç telli "Lâ-Re-Mi" akordunda geleneksel olarak alt tel birinci derece karardan sonra, aynı anda orta tel birinci dereceye de basılması ile kullanım, tını ve anlayış olarak kopuzun en eski köklerine kadar uzanan "Bağlama Düzeni" dediğimiz yapı oluşmuştur. Düzen; Anadolu'da geçinmek, uyuşmak, tertip, nizam, eğitim gibi anlamlar içermesinin yanında, müzik aletleri ve özellikle de bağlama için tellerin seslerini birbirine uyumlu hale getirme, yani; akort etme anlamını taşıyan bir halk terimidir. Bağlama düzeninin günümüze kadar gelebilmesinin sebebini, salt islamiyet öncesi şamanist kültürdeki müziğin âyin olduğu fikrini benimseyen ve geleneğini koruyan Anadolu Alevî - Bektaşî topluluklarına bağlamak doğru değildir. Çünki, Alevîler dışında Güneydoğu'daki Oğuzeli Türkmen yöresinde, Orta ve Batı Toroslar ile Ege bölgesi Yörük Türkmenlerinde, Orta Anadolu'da ve daha bir çok yöredeki Alevî olmayan topluluklarda, bağlama düzeni asırlardan beri içtenlikle yaşatılmaktadır. Bu nedenle, bağlama düzenini bir kavim, bir topluluk anlayışı içinde, kanımızca Alevîlerden çok Türkmen köküne bağlamak daha doğru alacaktır. Zira bağlama düzeni, daha kurulurken kopuzun şamanist birikimiyle çok iyi uyuşmuştur. Bu düzen iki telli kopuzun kullanımındaki hemen bütün fonksiyonları içermesi ve yine kopuzun geleneği üzerine şekillenen üçüncü tel ile de, yepyeni açılımlar yakalamıştır. Bağlama düzeni, Anadolu genelinde en çok kullanılan ve adı hemen her yerde aynı

olan tek düzendir. Cumhuriyet sonrası Türkiye'de Alevî âşıklarla ve özellikle de Âşık Veysel ile tanındığı için "Veysel düzeni, Âşık düzeni, Alevî düzeni" gibi söyleyişler halk arasında gelişmişse de, bu kullanımlar zamanla unutulmuştur. Batı Toroslar'da yaşayan dış etkilere uzak kalmış Yörük Türkmenler bu düzene bağlamanın kendi düzeni, asıl düzeni demektedirler. Çok çeşitli düzenler kullanabilen bu bölge sanatçıları önce bağlama düzeni yapıp bütün ezgiler bittikten sonra diğer düzenlere geçmekte ve en çok bu düzeni kullanmaktadırlar. Başta TRT saz sanatçıları olmak üzere çeşitli kesimlerde bağlama düzeninin kolay ve kısır bir düzen olduğu, bu düzende herşeyin çalınamayacağı görüşü vardır. Hatta, radyo sanatçısı ve İTÜ TMDK öğretim görevlisi Orhan Dağlı daha da ileri götürerek, konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmektedir:

> "Ben, bağlama düzeninin belirli ezgiler dışında hep zararlı olduğunu söylerim. Çünkü biz herhangi bir ezgimizi kendisine ait düzenle çalmıyorsak milli kültürümüzü etkilemiş oluruz. Yani, bağlama düzeninde çalınmaması gereken bir ezgiyi bağlama düzeninde çaldığımızda, o ezginin kokusu, ahengi, rengi ve tavrı gider. O zaman o ezgiyi ud'la da çalsan bir şey farketmez. O da aynı havayı verir" **[146].**

Kanımızca, bu tip görüşlere katılmak mümkün değildir.Zira bunlar bağlamayı mızrap kalıplarına kilitlenmiş bir anlayışla düşünme, her ezgiyi bozuk düzende çalma alışkanlığı ve bağlama düzeninin yeterince tanınmamasından kaynaklanan temelsiz yaklaşımlardandır. Bu düzen, büyük bir olasılıkla bağlamanın kopuz adıyla bilindiği dönemlerde de vardı. Ve, belki de kopuz adının unutulup "bağlama" terimine geçilmesi sonrası bağlamanın asıl düzeni anlamında "bağlama düzeni" denilmiş de olabilir. Bu bir varsayımdır. Ancak her şartta, kuruluşuyla, geleneğe uyumuyla ve Anadolu genelinde en fazla kullanılan düzen oluşuyla, kökünün çok eskilere dayandığı açıkça bellidir.

Saz boylarının büyümesi, ağaç göğüs ve metal tel kullanımı, düzenlerin çoğalmasını ve kullanım şekillerinin artmasını desteklemiştir. Günümüze kadar gelen saz düzenleri incelendiğinde, genellikle hepsinin (transpoze ihtiyacıyla türetilmişler hariç) yukarıda sayılan esaslar doğrultusunda yapılanmış oldukları görülmektedir. Hemen hepsinde ortak özellik, genellikle dörtlü, beşli ya da ünison esasına göre

---

[146] Asım Kırca, Bağlama Düzeninin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi), İ.T.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İst.,1990,s.28.

kurgulanmış olmaları, mutlaka ezgiye eşlik eden bir veya iki açık ahenk telinin olması, kullanım olarak daha ziyade ilk beş perde üzerinde çalınıyor olmalarıdır. Bunların içinde "bozuk düzen" diye bilinen düzen, farklı yapı ve özellikleriyle dikkat çekmektedir. Kopuzun akort geleneğinde az görülen beşli aralığın, alt-orta ve orta-üst arasında iki kez tekrarlanmasıyla kurulmuş olan tek saz düzenidir. Bu düzenin ilk kez hangi yüzyılda görüldüğü konusunda, elimizde açık bir bilgi yoktur. Bu nedenle, konuya açıklık getireceği inancıyla aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir:

" Bozuk - saz adı, ki aynen bu imla ve kırık, viran, bozulmuş anlamlarıyla Kaşgarlı Mahmutta ve Bozuk söylenişiyle Kırgız ve Radloff sözlüklerine kadar vardır. Süleyman Efendi'nin Çağatay Lûgatında Bozuğ imlası ve Bozuk, gayrımuntazam, bir nevi tanburadır, kopuz gibi tarifiyle geçer. Haritası yaygındır....Bozuk adını anan eski bir metin saz şairi Kâmil'dendir. XVIII. Yüzyıldan olan bu beyitten daha eskisini nazımdan tanımıyoruz.

Bunu ben bir kolay sanat sanırdım
Mızrabım kırıldı bozuk çalarken

Ege Anadolu'sundan Burdur, Sandıklı, Teke taraflarında BOZUK vardır. Dersim, Tunceli taraflarında Bozuk, bağlama düzenlerinden birinin adıdır....Evliya Çelebi'de Bozuk adının geçmediğini gördük. Bozuk düzen tabirinin XVI. Ve daha önceki yüzyıllarda kullanıldığı taranan metinlerde görülmemiştir. Bu saz adı Anadolu'da genellikle bozuk şeklindedir. Fakat güneyimizden ihtiyar bir saz yapımcısının bozok demişliğini maddesinde göreceğiz. Bu bir sehiv değilse Üçok gibi en eski Türk boy adlarından Bozok ile her nedense bir daha karşılaşmış oluruz... Halk bağlamacılarından Ankaralı Cafer Sümerer ile bu meseleyi konuşuyorduk. Dedi ki, Bozuk diye yapıca farklı bir bağlama çeşiti yoktur. Bozuk düzen vardır. Şark tarafımızda sazcılar tek düzenle herşeyi çalarlar. Bizce bu makbul degildir... Asıl Ankara sazcısı çift mızrapla çalar, düzen değiştirir, havasına göre düzen kurar. Baş parmak kullanır. Cafer Ağa'nın bu dediklerine meclisteki öğretmen arkadaşım Ahmet Muhtar Ataman şunları kattı. Ankara'da hüzzam, hüseynî ve rast dediklerimize göre üç çeşitten makamlı havalar vardır. Bozuk düzen, böylece bozmak fiilindendir dedi" [147].

"Bozuk düzen" denilen yapının tam olarak hangi seslerden oluştuğu konusu da açık değildir. Zira, "Lâ, Re, Sol" seslerinden kurulu bilinenin dışında, Anadolu'nun

[147] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., passim.

çeşitli yerlerinde farklı seslerden kurulu ve adına "bozuk düzen" denilen bir çok saz akort çeşiti vardır. "Lâ" sesi eksen alınıp transpoze edilerek aşağıda sunulan beş örnek, yakın zaman önce sadece Ankara'da tespit edilmiştir.

"Lâ, Re, Re
Lâ, Re, Lâ
Lâ, Re, Sol
Lâ, Lâ, Mi"
Lâ, Mi, Lâ". [148]

İlk bozuk düzen çeşidi olarak yazılan "Lâ, Re, Re akorduna" yine Ankara'da "Fidayda" ya da "Hüdayda" akordu da denilmektedir. "Kütahya'da bozuk düzen de bu seslerden oluşmaktadır. Kütahya'da bir ikinci bozuk düzen ise Lâ, Mi, Re den ibarettir." [149] "Afyon Dinar'da "Lâ, Mi, Mi" akorduna bozuk düzen denilmektedir". [150] Fethiyeli Ramazan Güngör "Lâ, Mi, Si" den oluşan akorda bozuk düzen demektedir. Burdur'a bağlı Altınyayla (Dirmil) ve çevresi Yörükleri de "La Mi Mi" akordunu bozuk düzen olarak adlandırmaktadırlar.

Bir yörede bozuk düzen diye bilinen akordun, bir başka yörede farklı bir isimle anılması da sıkça rastlanan bir durumdur. Örneğin; "La, Re, Sol akorduna Uşak'ta 'Ferayi' ya da 'Zeybek' düzeni denilmektedir". [151]

"Aynı akorda (La, Re, Sol) Ankara'da saz düzeni denilmektedir". [152]

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşıldığı gibi, bir çok yörede bozuk düzen adıyla geçen saz akort şekilleri, genelde bilinenin aksine çok farklı yapılardan oluşmaktadır.

---

[148] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.mk.,Passim
(Yazılışta küçük aralık yanlışlıkları bulunmaktadır. Örneğin "Fa,Si*b*, Si*b*" yazılması gereken sesler "Fa,Si, Si" şeklinde yazılmıştır. Unutulmuşluk ihtimali yüksektir).

[149] Refik Ünal, "Saz Düzenleri Üzerine Bir İnceleme" T.F.A., C.15, S.294, Ocak 1974, s.6867.

[150] Halil Bedii Yönetken," Kütahya ve Afyon'da Müzik ve Oyun Folkloru", T.F.A., C.IV, S. 89, Aralık 1956, s.1414-1415

[151] Halil Bedii Yönetken, a.mk., s.1414.

[152] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.114.

Bilinen bozuk düzen (Lâ Re Sol) akordunun diğer düzenlerden farklı bir başka yönü de, birinci pozisyon "Lâ" kararlı çalındığında, ezgiye eşlik eden "dem" veya "ahenk" sesinin olmayışıdır. Bu da, geleneksel olarak farklı bir pozisyonda çalındığı fikrini düşündürmektedir. Bizce de, mantıklı olanı ya bir ses aşağıdan "Sol" kararlı, ya da dört ses yukardan "Re" kararlı çalınması gerekmektedir ki bir ahenk teli olabilsin. Nitekim, dem gereksinimiyle Orta Anadolu Abdalları orta teli de alt tele ünison akortlayarak, bozuk düzenden "Lâ Lâ Sol" gibi bir düzen türetmişlerdir. Bu düzene Abdalların kullandığı düzen anlamında, "Abdal düzeni" veya zaman zaman da "Bozlak düzeni" denilmektedir. Bağlamanın diğer düzenlerinde olduğu gibi, Anadolu'da dem fikri hemen tüm sazlar için geçerlidir. Bir veya birkaç zurnanın dem tutup, birinin ezgi çalması, ya da zurnanın çalarken davulun dem tutması gibi örnekler görüşümüzü doğrulamaktadır. Ahmet Gazi Ayhan gibi bazı sanatçıların her ezgiyi bozuk düzen "Sol" kararlı çaldıkları bilinmektedir. Ancak, bu düzende yaygın olarak görülen alt telin dörtlüsü "Re" pozisyonunda çalıştır. Bilindiği gibi, yaklaşık 44-46 cm. tekne boyundaki sazlar eski ustalar tarafından genellikle bu pozisyonda çalınırdı ve asıl yaygın olan bozuk düzen kullanış geleneği buydu. Görüşümüzü doğrulaması bakımından aşağıdaki bilgilerine yer verilmiştir:

"Eskiden bozuk düzen Re perdesi üzerinde çokça çalınırdı. Boştan çalınmazdı. Daima Re idi karar. Piano Lâ'sı alt tel açık, Re'den çalınırdı. Sazlar biraz büyükçe idi. Şimdiki divan oktavına çekildiği için daha küçük. Asıl bağlama o idi. Gayet tannan olurdu" [153].

Ankaralı sanatçı Bayram Aracı ile tanınan bu çalış, daha sonraları Neşet Ertaş'la birlikte, sanatçılar arasında çok sevilen ve benimsenen bir çalma pozisyonu olmuştur. Uzun süre radyolarda da sürdürülen bu kullanım şekli, daha sonraları tambura boyunun büyümesi ile yerini tamburanın alt tel açık kararla çalınışına terk etmiştir. Ancak, belirtmeliyiz ki, Anadolu'da ilk kez ne zaman kullanılmaya başladığı belli olmayan bu çalış pozisyonu, kopuzun geleneğinde yoktur. Örneğin, dış etkilere kapalı kalmış, el ile çalma geleneğini sürdüren Yörük Türkmenler de bu düzen "Lâ, Re, Sol" şekliyle hiç yoktur. Günlük dildeki düzenin bozulmuşluğu ile özdeş anlamda kullanıp adlandırdıkları "Bozuk düzen", farklı seslerden oluşmakta ve bu

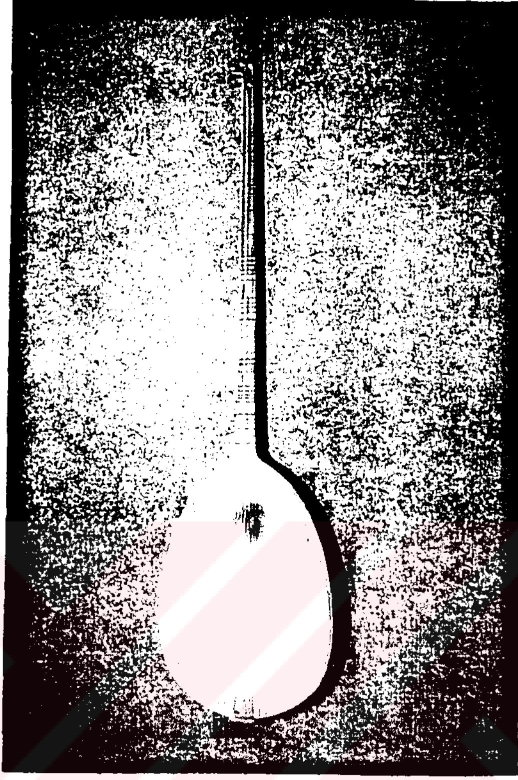
---

[153] Adnan Ataman, Kişisel Görüşme, İst. 1997

düzende çok az ezgi çalmaktadırlar. Azerbaycan âşıkları sazlarını yine kopuz geleneğindeki gibi dörtlü olarak akortlamakta ve genellikle alt tel birinci derece kararla çalmaktadırlar. Buna karşılık, aynı kökten gelen ve aynı geleneği sürdüren Kuzeydoğu Anadolu âşıkları ise bozuk düzen kullanmaktadırlar. Kanımızca, bunda radyoların ve özellikle de Bayram Aracı'nın etkisi olmalıdır. Nitekim, bağlama düzeninin kökleştiği Alevî kültüründen yetişmiş olan Davut Sularî'de, Bayram Aracı etkisi ile bozuk düzen kullanmaya ve "Re" pozisyonunda çalmaya başlamış, daha sonra çırakları Âşık Beyhanî, Âşık Daimi ve Ali Ekber Çiçek'in de aynı uygulamayı benimsemesiyle bir geçiş yaşanmış, ancak temelsiz olan bu tutum zamanla terkedilmiştir.

Görüldüğü gibi, yurdun değişik yörelerinde karşılaşılan bozuk düzen (Lâ Re Sol) daha ziyade Çankırı, Ankara, Konya, Kayseri, Kırşehir, Yozgat gibi Orta Anadolu illerinde karakterize olmuş, kökleşmiş ve âdeta buralardan diğer yörelere yayılmış gibi bir tablo çizmektedir. Köylü halk müziğine çok sonradan girdiği anlaşılan bu saz düzeninin genellikle büyük boy sazlarda uygulanması ve fasıl tarzı şehir halk müziği anlayışı içinde şekillenmiş olması, bazı hususları akla getirmektedir. Bozuk düzenin, mızrap kavramı gibi divan kültüründen ve özellikle bu kültürün mızraplı sazı tanburdan kaynaklanıp Anadolu'ya geçmiş olabileceği ilk akla gelenlerden biridir. Yukarıda belirtilenlerin dışında, şimdi vereceğimiz bilgiler bu görüşün doğru olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Bilindiği gibi, tanbur divan kültürünün en önemli kopuz türevi çalgılarından biridir. Birinci teli (alt) "yegah" olup nağmelerin çalındığı teldir, ikinci tel makama göre genellikle "kaba dûgâh" veya "rast" olup alt tele göre dörtlü ya da beşli akortlanmaktadır. Makamın karar sesini güçlendirici etkisi vardır. Üçüncü tel yine "yegâh" olup ahenk telidir. Ahengi güçlendirmesi bakımından dördüncü tel de kullanılmaktadır, akordu "kaba yegâh"dır. İlk üç teli çift, dördüncü teli tek olan tanbur, toplam yedi telli ve mızraplı bir sazdır. Zaman zaman kopuzun geleneğinde olduğu gibi, istenildiğinde yay ile de çalınmaktadır. Sayılan Orta Anadolu illerinde divan kültürü etkisinin görülmesi, aynı etkinin yoğunlukla varolduğu Kütahya, Samsun ve özellikle de Kastamonu gibi illerden bu geçişin olduğunu düşünmek mümkündür (Kastamonu ve Çankırı'da büyükçe saz boyunun adı "Bozuk"tur). Sayılan illerin hemen hepsinde saz boylarının tanbura yakın olması, bu geçişte gezgin halk sanatçıları olan "Abdal"ların rolünü akla getirmektedir. Genellikle büyük boy sazlar kullanan bu sanatçılardan Neşet Ertaş'ın,

çok eskiden yaptırdığı ve hâlâ kullanmakta olduğu sazı konumuz açısından düşündürücüdür (bkz.Resim no:2.28.).



Resim no. 2.28.

[154] Erol Parlak,Neşet Ertaş Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Halk tarzında yapılmış ancak boyu, görüntüsü ve özellikle de perde yapısı ile hemen tanburu çağrıştıran bu sazın kökeni hakkında, Neşet Ertaş yeterince bilgi vermemiştir. Ancak, Abdalların yüzlerce yıl evvelki kültür birikimlerini başarıyla koruyabilmeleri gözönüne alındığında, bunun bir tesadüften çok, geçmişte yaşanılan geçişin gizli bir uzantısı olarak bu güne geldiğini düşünmek, kanımızca yanlış değildir. Bu saydığımız yörelerde bağlamayı tanbur gibi çalma eğilimi olması, icrada tanburî ifadelere rastlanılması ve kopuzun geleneğinde olmayıp tanburun geleneğinde varolan alt telin dörtlüsünü karar alarak çalma gibi benzerlikler de düşüncemizi desteklemektedir. Ancak, bu tarz kullanımda tanbur ve bağlama arasındaki en önemli fark, üst telin tanburda ahenk için boş, bağlama da ise ezgide kullanılmasıdır. Bu da hem üst teli bir oktav "Lâ" ya da "Re" gibi pest bir ses yerine, daha dinamik olabilecek bir sese çekme ihtiyacı, hem de kopuzun geleneğinde

varolan, belki de başka hiçbir sazda olmayan, başparmak kullanma özelliği ve alışkanlığından kaynaklanmaktadır. Ancak, başparmağın kullanımında da, bozuk düzenle diğer düzenler arasında (bozuk düzen türevleri hariç) önemli bir fark vardır. Üst telin alt veya ortaya göre ünison akotlandığı düzenlerde, başparmağın etkin bir fonksiyonu yok gibidir. Alt tele göre üst tel dörtlü akortlandığında ise, başparmak kullanımı etkindir. Başparmak kullanımındaki temel fark ise, bu düzende alt telde işaret parmağı hangi perdeye basarsa aynı perdenin üst teldeki sesi bir tam dörtlü pestidir. Oysa bozuk düzende alt telde hangi perdeye basılırsa basılsın, bir tam ses pesti, üst telde başparmağın hemen altındadır. Böylece başparmağın daha etkin olması sağlanmıştır ki, kanımızca beşli üzerine ikinci beşli aralığın akortlanmış olmasının temel nedeni budur. Ancak, pratik gibi görülen bu uygulama armonik yönden bütün tellere vurulduğunda kötü duyumu da beraberinde getirmiştir. Bütün tellere vurulduğu için çoksesli olan el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü yörelerde, varolan bir çok düzenin yanında, bozuk düzenin (Lâ Re Sol) görülmeyişinin sebebi kanımızca budur. Çünkü, bu düzen, kopuzun geleneğinde varolan çokseslilik özelliklerine kurgu olarak terstir.

Bozuk düzenin yurt genelinde benimsenmesinde Bayram Aracı ve Neşet Ertaş gibi ferdi sanatçıların yanında, Yurttan Sesler Topluluğunun etkisi büyüktür. Uzunca bir dönem halk tarafından dikkatle izlenen bu topluluğun çalışmalarında, bozuk düzenin esas alınması sonucu bu düzenin yurttaki yaygınlığı artmıştır. Ancak, halk sanatçılarının bozuk düzeni kendi mantığı ve özelliğinde kullanmalarına rağmen, radyo sanatçılarının mızrabı ısrarla bütün tellere vurarak çalma üzerine oturtmaya ve bunu eşlik kaygısıyla yapılan her türlü transpoze pozisyonlara uygulamaya çalışmaları sonucu, birbiriyle çatışan tınılardan oluşan bir sound ve çalma tarzı meydana gelmiştir. Belki de bu yüzden halk arasında, kulaktan dolma kolay öğrenim için bozuk düzenin diğer adı olduğu düşünülen "kara düzen" denilmektedir. Halk arasında, özellikle de sanatçılar arasında Bozuk düzen yerine zaman zaman "karadüzen" deyimi kullanılmaktadır. İçindeki düzen kelimesinden saz akort adları arasına girdiğini düşündüğümüz kara düzenin, araştırmalarımız esnasında aslında bir düzen olmayıp, Gaziantep, Kahramanmaraş, Sivas gibi yörelerde kullanılan ve akordu "Lâ, Lâ, Mi" olan bir saz çeşidi olduğu tespit edilmiştir. Aşağıda verilen örnek bu tespiti doğrular niteliktedir:

"Issız sahralarda gurbette gezen
Bahusun derdini okuyup yazan
Ya Bozuk, ya Şarkı, ya Karadüzen
Makamında bir Türkmeni öğer " [155].

Bozuk düzenin Bozok Türkmenlerinden geldiği savını ise, bu bilgilerin ışığı altında açıklamak güçtür. Bozok Türkmenlerinin Anadolu'ya gelişi ve Bozuk düzenin metal tel ile birlikte saz boylarının büyümesi ardından kullanımı arasında, çok uzun bir zaman olduğu anlaşılmaktadır. Bozuk sazı ve düzeni ile ilgili metinlerin de 18. yüzyıldan öteye gidememesi bu düşüncemizi desteklemektedir.

Bu gün bağlamadaki düzenler; "Ana düzenler" (Bozuk düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni) ve bunlardan türeyen "Tâli düzenler" olmak üzere ikiye ayrılarak sınıflandırılmaktaysa da bu ayırımdaki kıstaslar çok net değildir. Ancak görünen, çeşitli etkilerle bir çok düzenin türediğidir. Bu düzenlerin adlandırılışları da çeşitli farklılıklar içermektedir. Bazı düzenler "Ruzba düzeni, Bozuk düzeni" gibi özel adlarla anılmakta, bazıları ise "Avşar düzeni, Abdal düzeni, Alevî düzeni" gibi bir kavim ya da topluluğun adını taşımaktadırlar. "Edirne düzeni, Kütahya düzeni, Kayseri düzeni" gibi yöre adlarını almış düzenler de vardır. Bazı düzenlerde de saz adlarını görmekteyiz. "Çöğür düzeni, Bağlama düzeni, Zurna düzeni, Kaval düzeni vb." "Fidayda düzeni, Misket düzeni" gibi bir ezgiden adını almış düzenlerde vardır. Bu konuda çokça rastlanılan bir başka durum da, düzenlerin çeşitli makam adları ile adlandırıldığıdır. "Hüseyni düzeni, Acemaşiran düzeni, Rastdüzeni, Zirgüle düzeni, Segâh düzeni vb." "Cinteli düzeni" veya "Cimteli düzeni" gibi düzenlerde de saza takılan bir telin düzene adını verdiği görülmektedir.

Bu gün artık büyük bölümü unutulmuş olan ve kullanılmayan bu düzenler, yörelere göre değerlendirildiğinde de ilginç sonuçlar çıkmaktadır. Örneğin, aynı seslerden oluşan bir düzen, yine aynı yörede birkaç farklı adla anılmaktadır. Aynı düzenin değişik yörelerde farklı isimlerle anıldığı veya ayrı seslerden oluşan bazı düzenlerin değişik yörelerde aynı ismi aldığı da sıkça rastlanılan bir durumdur. Bazı düzenlerin adları ise, genellikle adında geçen sazın taklidinden doğmuştur ve yöresinin dışına çıkamamıştır. Saz düzenlerinden en ilginç olanları, makam adıyla

---

[155] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.112

anılanlardır. Daha çok şehirli halk müziği içinde karşılaşılan bu adlandırmaların hemen hepsinde, ya makamla düzeni oluşturan sesler birbirini tutmamakta, ya da makamın karar sesi ile düzenin karar perdesi farklı olmaktadır. Bu da, şehirli müzik adamlarının kulaktan dolma öğrendiği bilgilerden kaynaklanmış olmalıdır.

Bu gün zihinleri kurcalayan bağlamanın asıl düzeni hangisidir? sorusu bize göre yersizdir. Zira, konunun özü iki telliden üç telliye geçişteki kurguda yatmaktadır. Yukarıda anlattığımız bu oluşum sonrası çeşitli anlayışlar gelişmiş, çok sayıda düzen türemiş, zamanla bazıları unutulmuş, bazıları da daha gelişerek günümüze kadar gelmiştir.

Osmanlı Sarayı ve çevresinde kendini kabul ettiren, korunarak özenle bu güne taşınan kopuz türevi tanbur'a nazaran, bağlama kaderiyle başbaşa kalmıştır. Ancak, Anadolu insanı, bağrında binlerce yılın birikimini taşıyan bu öz çalgısından herşeye rağmen vazgeçmemiş, onu korumasını, yaşatmasını bilmiş ve saygıyla eğildiği bu saza her türlü gelişmeyi de yansıtabilme gayreti içinde olmuştur. Bu nedenle, bağlama teriminin kullanılmaya başlanmasından sonra, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar geçen sürede bu çalgıda meydana gelen değişiklikler ancak az sayıdaki tarihi belgelerden ve metinlerden anlaşılmaktadır. Bu sürece ait sazların, bu günkü tanburadan biraz daha küçük kolay taşınabilecek boyutta, üç tek telli (genellikle kiriş), altı ile oniki veya onyedi perdeli (genellikle kiriş), ağaç göğüslü saz tipi olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, her türlü abartıdan uzak,basitçe yapılmış olan bu sazlarda, Anadolu insanının ruhunun asil çizgilerini bulmak mümkündür. Ağaç göğüs kullanımı, kanımızca bağlamaya en erken yansımış gelişmelerden biridir. Anadolu sazı, ağaç göğüsü çok erkenden kavramıştır. Ancak, metal tel ve bağlı olarak saz boylarının büyümesi değişimi, konar-göçer ve yarı konar-göçer bir hayat tarzı süren ve geleneksel müziğin özünü taşıyan Anadolu köylüsüne çok geç ulaşmıştır. Savaş ve kıtlıklar nedeniyle açlık ve yoksulluğu daha da artan Anadolu insanı, metal teli hemen hemen 20. yüzyılın başından itibaren bulabilme ve kullanabilme şansına sahip olmuştur. Bunun gibi birçok olgu Cumhuriyet'le birlikte halka yönelme, müzik sanayinin, kurulması ve yerleşik hayata geçilmesi gibi gelişmeler sonunda halka ulaşmıştır. Bu nedenle, halk kültürüne sahip çıkılması, derlenmesi, incelenmesi, korunması ve değerlendirilmesinde Cumhuriyet âdeta bir dönüm noktası olmuştur. Yurdun değişik yerlerinde bulunan mahallî saz yapımcıları,

biraz da radyonun etkisi ile yavaş yavaş bu konuda ilk merkez olan Ankara'ya toplanmaya başlamışlardır. Farklı yöresel unsurları taşıyan bu ustalar, bilgilerini biraraya getirerek usta icracıların da yönlendirmeleriyle, kısa zamanda da Ankara saz yapım ekolünü oluşturmuşlardır. Yaşar Külekçi, Halil Usta, Yusuf Usta, Recep Kırıcı gibi saz yapımcıları, kendilerine has sazları ile bu ekolün önemli temsilcileridir. Köklü saz geleneği olan Kastamonu'nun nesiller boyu saz yapan ünlü "Tekeli" ailesi, yine Kastamonu'da kalmayı tercih etmiş, ancak fiziki ve estetik çeşitli özellikleri çok önceden yakalamış olan özgün Tekeli sazı, Ankara ekolünü etkilemiştir (bkz.Resim no:2.29).



Resim no. 2.29. Tekeli Yapımı Saz

[156] Erol Parlak,Süleyman Şenel'in Saz Koleksiyonundan Görüntülendi,İst.,1997

Saz yapımının geleneksel bir sanat koluna dönüştüğü bu dönemde, yapım ustalarının el emeği - göz nûruyla ürettikleri özel sazların yanında "sıra sazı" tabir edilen ikinci, üçüncü sınıf yapım sazlarda yurdun dört bir yanına Ankara'dan hızla dağılmaya başlamış ve böylece icracıların uğrak yeri olan, yapımcısı ve icracısı ile önemli

atılımların gerçekleştirildiği bu özgün saz atölyelerinin her biri, kısa zamanda âdeta birer sanat yuvası durumuna gelmiştir. Saz atölyelerinde kursların veya daha sonraları büyük dershanelerin açılmasının altında da bu oluşum yatmaktadır.

Bu dönem sazlarında, ilk olarak üç gelişme yanyana görülmektedir. Bunlar saz boylarının büyümesi, metal tel kullanımının yerleşmesi ve eski, pratikçe oyulmuş keskin çizgili "konik" tekne tipinden "armudi" ya da "damla" denilen tekne formuna geçilmesidir.

Saz boylarının büyümesinde şehirli icracıların, düğüncü gezgin halk sanatçılarının, Radyo sanatçılarının ve mızraba geçmenin etkisi büyüktür. Sürekli arayış içinde olan bu sanaçtıların özel istekleri doğrultusunda, ilk zamanlar çok değişik büyüklüklerde yapılmaya başlanan bağlamalar, daha sonra yavaş yavaş tekne boyları ölçü alınarak çeşitli ebatlarda toplanmaya başlamıştır. Bu anlayış sonrasında, uzunca bir süre, meydan sazı yaklaşık 54-56 cm., divansazı 49-52 cm, bağlama 44-46 cm., tanbura 39-41 cm., bağlamacurası 35-37 cm., tanburacurası 31-34 cm. gibi tekne boylarında tasarlanarak yapılmıştır.

Metal tel kullanımı da, bu dönemden sonra yerleşmiştir. Şehir insanının belli ölçüde bulabildiği bu malzeme, kırsal kesime de ulaşmış, böylece yaygın kullanıma geçilmesiyle yakın zamanımıza kadar gelen "bağırsak tel" (kiriştel) tarihe karışmıştır. Bağlama da, uzun süre sanayi teli olarak imal edilen, Avrupa kaynaklı tel kullanılmıştır. Bağlamaya özgü yapılmış tel'e ise, ancak 1980'li yılların ortalarına doğru geçilebilmiştir. Bağlamada ilk zamanlar halk arasında "sarı tel" olarak bilinip ünlenen pirinç teller kullanılmıştır. Duyum olarak oldukça yumuşak olan bu telin tınısı çok sevilmiş ve yaygınlık kazanmıştır. Sarı tel, tanbur'da bu gün bile icracıların tercih ettikleri bir teldir. Ancak bu tel, dayanıksız olması ve tiz seslere çekilememesi nedeniyle oluşan yeni bir tel arayışı sonucu yavaş yavaş yerini çelik tele terketmiştir. Çelik tele geçişte ilk zamanlar çeliklerin yanında altta, ortada, üstte bir oktav aşağı akortlanarak kullanılmışsa da, zamanla çelik tel üzerine bakır sargı yapılarak elde edilen, genelde "bam teli" ya da "sırma tel" denilen yapının geliştirilmesi sonucu "pirinç tel"de tarihe karışmıştır. Bu gün artık bağlama için üretilmiş, genelde "çelik tel" olarak bilinen özel alaşım bir tel kullanılmaktadır.

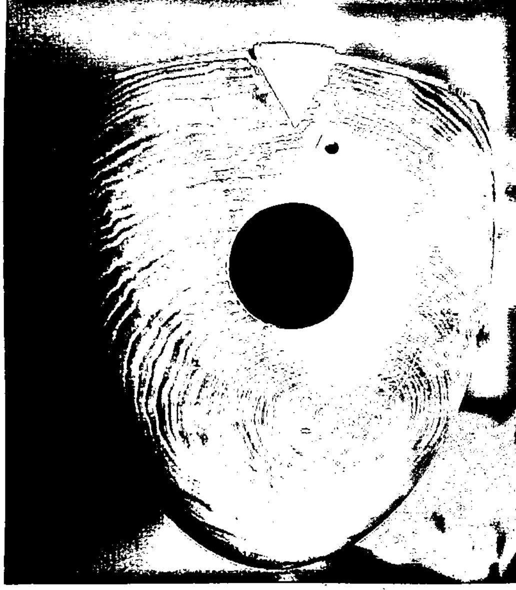
Bağlama yapımcılarının öncelikle el attıkları bir diğer yapı da, "tekne" yada diğer adıyla "gövde"dir. Göçebe yaşantısının gereklerine uygun olarak kolayca taşınabilecek nitelikte yapılmış ve özelliğe dönüşmüş olan eski tip keskin çizgili konik tekne yerine (bkz.Resim no 2.30) yapımı oldukça zor olan "armudi" ya da "damla" tipli tekne Armudi(Damla) Tekne formuna geçilmiştir. (bkz.Resim no.:2.31)



Resim 2.30. Konik Tekne.

[157] Konik Tekne Erol Parlak Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan görüntülendi,İst.,1997

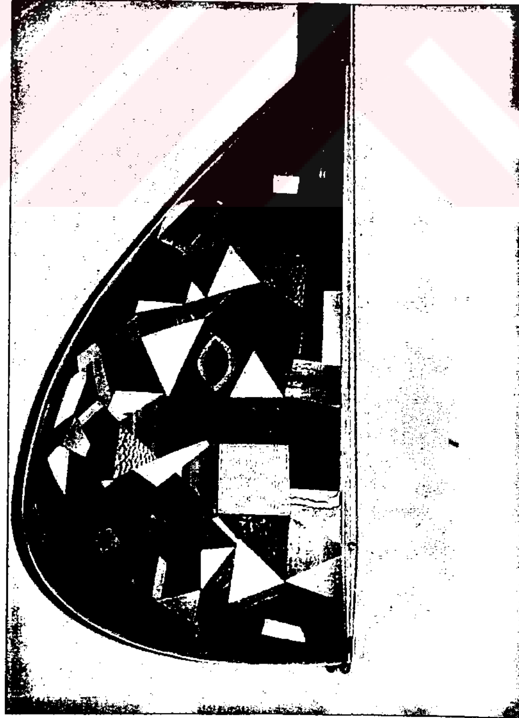
Sanatçılar arasında "kırılıp yapıştırılan sazın sesi daha güzel olur" inancıyla, bir çok saz kırılıp yeniden yapılmış, ya da değişik boyutlardaki bir çok ağaç parçası biraraya getirilerek, tekne yapılma yoluna da gidilmiştir (bkz.Resim no. 2.32). Konik tipli teknenin tarihe karışmasına neden olan armudi form, daha sonraları İstanbul'da daha dolgun ve yuvarlakca bir yapıya kavuşmuşsa da, gerçekte bu yapının devamından başka birşey değildir. Oyma tekne yapımının zorluğu, ağaç israfına neden oluşu ile 1970'li yılların sonuna doğru halk arasında "çembersaz", ya da "yapraksaz" denilen dilimli teknikle yapılan sazlara ağırlık verilmiştir. Zamanla bu sazlardan, oymasaz kalitesinde ses alınmaya başlanmasıyla da oymasaz kaybolma sürecine girmiştir.



Resim 2.31. Armudî (Damla) Tekne

---

[158] Erol Parlak, Ömer Akpınar Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.32. Parçalı Tekne

---

[159] Erol Parlak, Ali Ekber Çiçek Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Sazın sap kısmı, önceleri tek parça ve özellikle de akgürgen gibi ağaçlardan yapılmaktaydı (bkz.Resim no.:2.33).

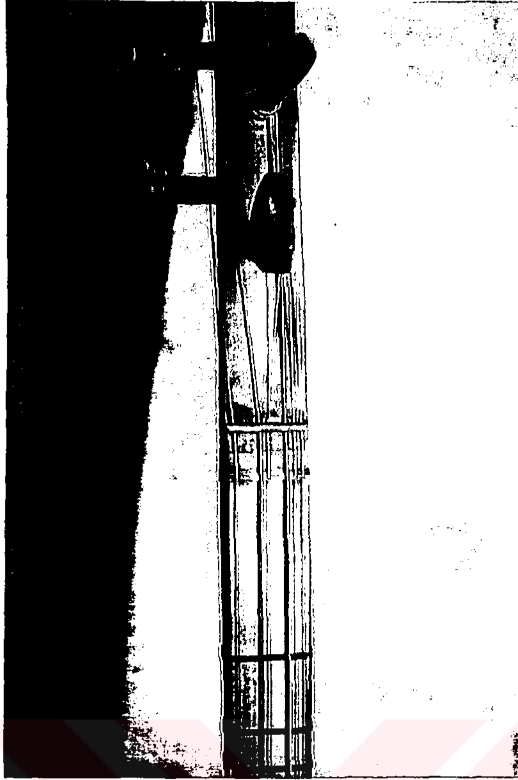


Resim 2.33

---

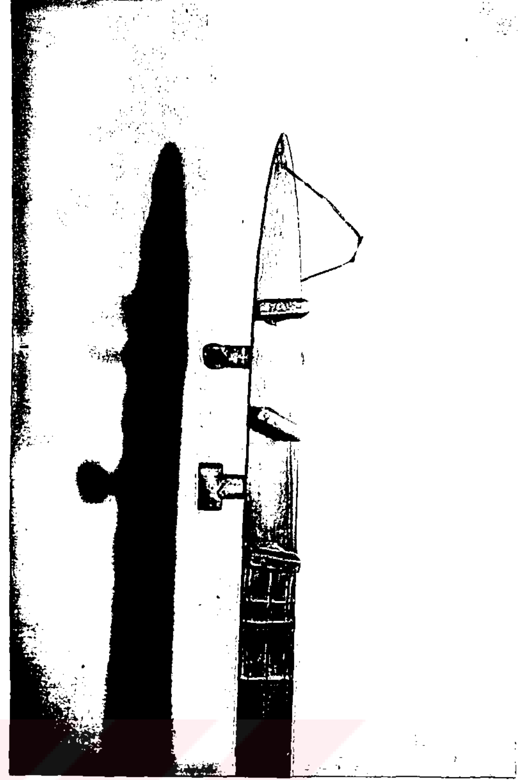
[160] Erol Parlak, Mehmet Erenler Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

"Kurtağzı" ya da "kırlangıç" denilen teknikle tekneye birleştirilen sapta, "burguluk" denilen kısım da zamanla önemli bir değişim geçirmiştir. Çok eskiden üst eşikte teller havalanmasın diye kullanılan ip, metal bilezik ve sonraları misina yerine, "telgeçen" veya "telgeçiren" denilen ikinci bir eşik yapılmış ve düz saplı iki üst eşikli bir yapı oluşmuştur (bkz. Resim no. 2.34-2.35). Uzun süre devam eden bu kullanıma yapımcılar, burguluk kısmını küçük bir açıyla geriye doğru eğerek son vermişlerdir (bkz. Resim no. 2.36-2.37). Böylece, telgeçen denilen yapı da tarihe karışmıştır. Bu süreci geçirmeyen tanburda hâlâ telgeçiren olarak misina kullanılmaktadır.



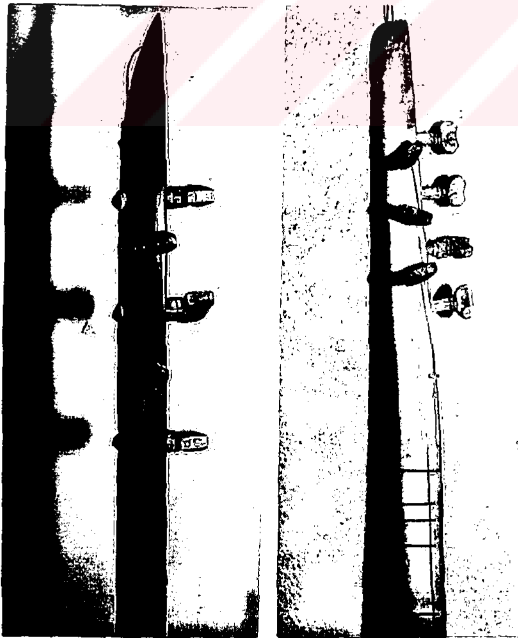
Resim 2.34. Telgeçen (Telgeçiren)

[161] Erol Parlak, Ömer Akpınar Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



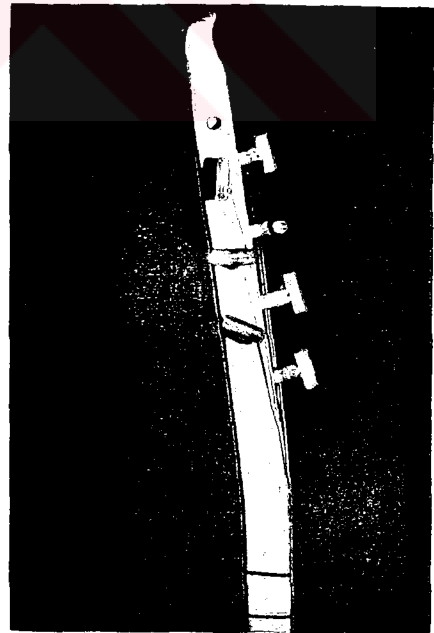
Resim 2.35. Telgeçen (Telgeçiren)

[162] Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.36. Eğmesiz Burguluk

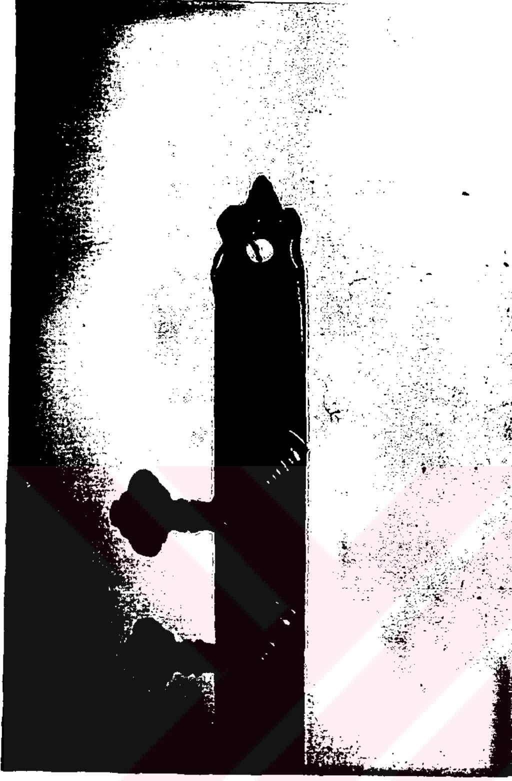
[163] Erol Parlak, Ömer Akpınar ve Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.37. Eğmeli Burguluk

[164] Erol Parlak, Ali Ekber Çiçek Saz Koleksiyonundan Görüntülendi

Eski ustalar sazı yalın düşünmüşler ve aşırı süslemeye yönelmemişlerdir. Sapın uç kısmı, Asya'da olduğu gibi her ustanın kendine ait kişisel işaretini koyduğu ve süslemelerin yapıldığı yerdir. (bkz. Resim no. 2.38-2.39).



Resim 2.38. Kişisel Estetik Unsur

[165] Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

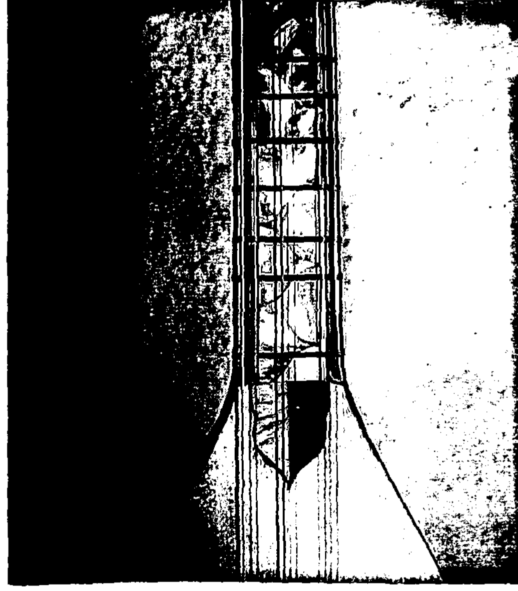


Resim 2.39. Kişisel Estetik Unsur

[166] Erol Parlak, Ali Ekber Çiçek Saz Koleksiyonundan Görüntülendi

Zamanla bu yapı da kaybolmuş, sazın uç kısmı düz bir hale dönüşmüş ve kişisel işaretler ya sazın "dil" denilen kısmına kaymış ya da çeşitli baskılı armalardan ibaret olmaya başlamıştır. Sazın süslenmesinde sedef gibi kıymetli ve güzel görünümlü bir maddenin kullanımı da nerdeyse geleneğe dönüşmüştür. Hemen her dönemde sazın çeşitli yerlerinde sedef, süs malzemesi olarak kullanılmıştır. (bkz. Resim no. 2.40).

Anadolu ozanlarının, saz şairlerinin, gezgin halk sanatçılarının "eski sazlarında dombra ve dutarda olduğu gibi, göğüsde küçük delikler bulunmaktadır. (bkz. Resim no. 2.41-2.42). Hatta, radyo sanatçılarının sazlarında da ilk zamanlar durum böyledir.



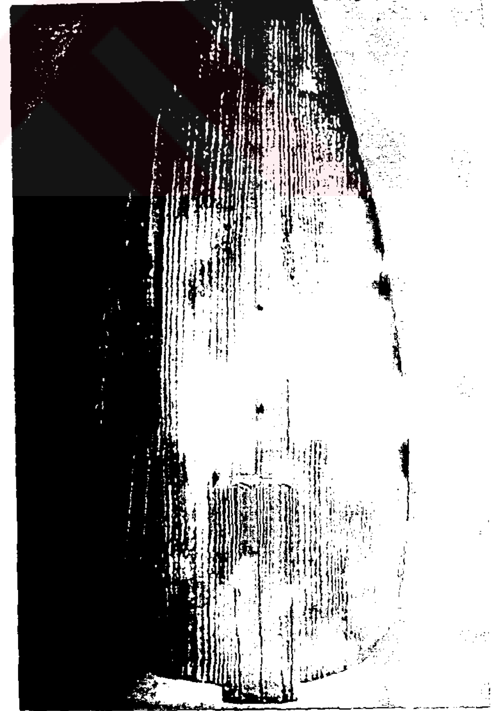
Resim 2.40. Sedef İşlemeli Saz.

[167] Erol Parlak, Mehmet Erenler Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.41. Dutar (Özbekistan)

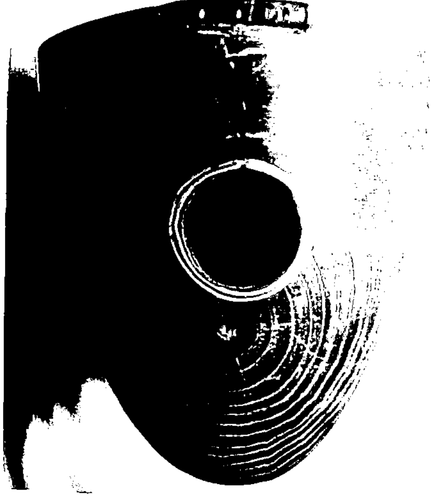
[168] Erol Parlak, Süleyman Aslan Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.42. Cura (Arguvan)

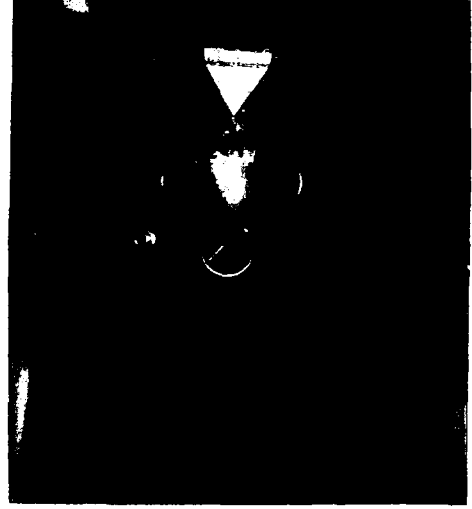
[169] Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi

Ancak, yakın zaman önce kim tarafından ortaya atıldığı belli olmayan bir düşünceyle, sazın teknesinde büyükçe bir delik açılmıştır (bkz. Resim no. 2.43-2.44).



Resim 2.43. Teknede Delik Unsuru

[170] Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.44. Teknede Delik Unsuru

[171] Erol Parlak, Neşet Ertaş Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Tekeli ailesi, bu uygulamanın başlamasının hemen ardından bu deliğe açılıp kapanan bir kapak yerleştirerek istenildiğinde kapatılıp çalınabilmesini de sağlamıştır (bkz. Resim no. 2.45-2.46).

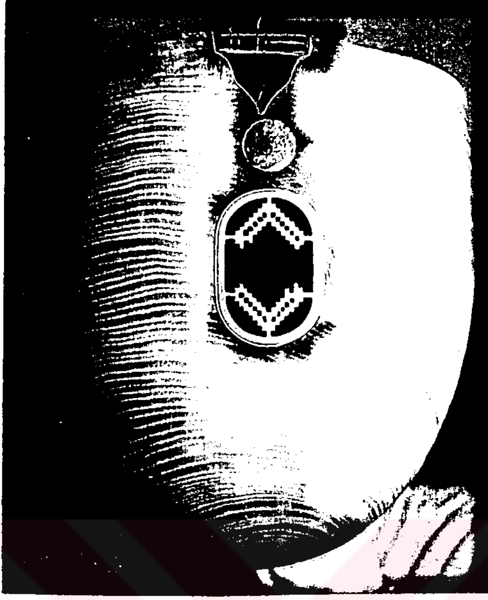




Resim 2.45-2.46. Tekeli Kapak Sistemi

[172] Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Göğüste delik anlayışına son veren ve hemen hemen hiç bir sazda görülmeyen teknede delik fikri "kafes" denilen yapıyla kapatılmak suretiyle bu gün hâlâ devam etmektedir (bkz. Resim no. 2.47-2.48).



Resim 2.47. Kafes

[173] Erol Parlak, Mehmet Erenler Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.



Resim 2.48. Kafes

[174] Erol Parlak, Hünkar Akkuş Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

1960'lardan itibaren halk sanatçıları ve halk müziği yavaş yavaş gazino sahnelerinde görülmeye başlamıştır."Cümbüş" daha sonraları "elektrosaz" denilen yapılar, bağlamanın gazino sahnelerinde kullanımı için, volüm ihtiyacıyla yapılmıştır. Anadolu'nun düğüncü çalgıcılarına geçen bu sazlar, epey bir zaman revaçta kalmış ve halen kısmen de olsa kullanılmaktadır.

Müzik üretim sanayinin yavaş yavaş kurulmasının ardından bağlama yapımı, İstanbul'a da geçmiştir. O yıllarda enstrüman yapımının, ut, kanun, keman, mandolin vb. sazları başarıyla yapan gayrimüslimlerin elinde olduğu görülmektedir. İstanbul'da ilk bağlama yapımını da bu zümre üstlenmiştir. Hacik Usta, Agop Usta bunların önde gelenlerindendir. Ali Osman Tiryaki, Ömer Gök gibi Türk yapımcıları da, önceleri bu ustaların yanında yetişmişlerdir. Müzik üretim sanayinin gelişmesi, sanatçıların İstanbul'a yerleşmeleri ve Anadolulu ustaların (özellikle Ankara ekolü ustaları) ardarda İstanbul'a gelişleriyle de bağlama yapımı, kısa sürede Türklere geçmiştir.

İstanbul lu ustaların estetik anlayışı ile Ankara sazlarının enstrüman özellikleri birleştirilerek, kısa zamanda yeni bir ekol oluşturulmuş ve bu konuda da İstanbul merkez durumuna gelmiştir. Amerika, Afrika vd. kökenli yeni cins ağaçların denenmesi, dilimli teknikle yapılan sazlara (çember) önem verilmesi vb. işlemeli tekniğin geliştirilmesi hep bu dönemde olmuştur. Yaklaşık 1983 yılından itibaren "kısa saplı saz" denilen yapı da, aynı dönemde yeniden gündeme gelmiştir. Ancak bu saz tipi müzik çevreleri tarafından yeni bir gelişme gibi algılanmış, bağlama düzenine yönelik olması nedeniyle de tepkilerle karşılaşmıştır. Bu saza, tarihin değişik dönemlerinde hep rastlamak mümkündür. Dikkat edilecek olursa, yakın zaman önce Yurttan Sesler'in ilk kullandığı sazlar da kısa saplı olup, eksik perdeler göğüsteki ek perdelerle giderilmiştir (bkz. Resim no. 2.49-2.50).



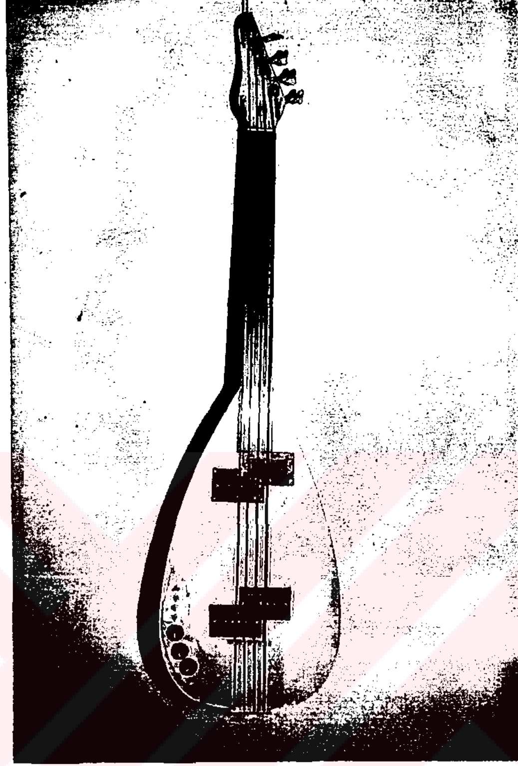


Resim 2.49-2.50 Yurttan Sesler ve Kısa Saplı Bağlama

---

[175] a.g. d. C.6., S.71, Ank., Kasım 1947, s.14

"Bassaz" veya yalnızca "bas" denilen ve özel olarak üretilen telli sazlarda aynı dönemde yapılmaya başlamış, böylece yakın zaman önce bas nitelikte kullanılan divansazı kaybolma sürecine girmiştir (bkz. Resim no. 2.51). Bu sazın radyolardaki kullanımı da bitmek üzeredir.



Resim 2.51. Bas Saz

[176] Erol Parlak, Arif Sağ Saz Koleksiyonundan Görüntülendi

Cumhuriyet döneminde bağlama'da meydana gelen önemli değişimlerden biri de, perde sayısının artmasıdır. Asırlardır kullanılagelen, perdeleri yöresel müzik kültürleri doğrultusunda şekillenmiş, tampere veya belli belirsiz koma nispetlerini bünyesinde taşıyan geleneksel bağlamalarda, fazla perde kullanma ihtiyacının doğuşu, üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Araştırmalar sırasında bu değişimin iki nedene bağlı olarak, Muzaffer Sarısözen zamanında ve onun çabasıyla olduğu yönünde bilgilerle karşılaşmaktayız. Genellikle altı, yedi, on, oniki, onyedi olan bağlamanın perde sayısını kısa sürede yirmibeş, otuz hatta zamanla ellilere kadar çıkaran bu oluşumun birinci nedeni olarak, bilgisine başvurduğumuz kişiler şunları ifade etmektedirler:

"Muzaffer Hoca Antep taraflarında bir köyden bir türkü almış. O türküde karara varılırken Si koma bemolmüş (Si bekardan biraz pest). O zamanlar Yurttan Sesler takip ediliyor, yanlışlığa itiraz ederlermiş. Muzaffer Sarısözen bir ay evvelden yazı yazıp sizin türkünüzü filan gün, filan saatte okuyacağız dinleyin demiş. İtirazlar gelince ilave perde bağlatmış. Gaziantep türküsü doğru okunsun diye bağlatılan o perde birdaha da ordan kalkmadı, sonra hep kullanılır oldu. Sonra transpoze gereği aktarılarak Mi bemol iki, Fa diyez iki, Lâ bemol iki çoğaldı." [177].

"Koma yoktu. Radyo icrası sonrası çıktı. Transpoze icabı perde fazlası gerekti. Önce Si bemol komalı, Mi bemol komalı bağlandı. Sarısözen döneminden itibaren başladı" [178].

"Sazlar ilk zaman komasızdı. Yöre repertuarı geliştikçe ihtiyaçtan perdeler çoğaldı. Muzaffer Sarısözen'in zamanında oldu" [179]. Aşağıda verilen resimlerde radyoda ilk zamanlar kullanılan sazlar, daha sonra Si bemol ile Si bekar arasında bağlanan ve iki koma olarak ifade edilen perdeli ve bütünüyle istenilen koma nitpetlerinin bağlandığı çok perdeli sazlar görülmektedir (bkz. Resim no. 2.52-2.53-2.54).



Resim 2.52. Radyo Sanatçısı Nevzat Ekmekçioğlu ve Tampere Perdeli Sazı.

[180] Radyo Haftası, C.7, S.74, 20 Ekim 1951, s.23-25

[177] Orhan Dağlı, Kişisel Görüşme, İst. 1997

[178] Ali Ekber Çiçek, Kişisel Görüşme, İst. 1997

[179] Neriman Tüfekçi, Kişisel Görüşme, İst. 1997



Resim 2.53. Muzaffer Sarısözen (Si Koma Bemollü Sazı İle) .

[181] RadyoMecmuası, C.3, S.31, 15 Haziran 1944, s.9



Resim 2.54 Muzaffer Sarısözen (Çok Sayıda Koma Nispetleri Bağlanmış Sazı ile)

[182] Radyo Haftası,C.5,S.56,16 Haziran 1951, İst.,s.16

Bu oluşumun ikinci nedeni olarak da, Adnan Ataman şunları ifade etmektedir:

"Çocukluğumda âşıkların mahalli sanatçıların sazlarındaki perde azlığı hep dikkatimi çekmiştir. Babam konservatuarda Türk Sanat Müziği tahsili yaptığı için sazında kendine has perdeleri vardı. Sazın gelişmesinde onun çalışmalarının etkisi olabilir. Perde ilavelerini ben onda gördüm. Şehir halk müziğinin ve sanat müziğinin etkisiyle perdeler girdi bağlamaya. Babam buna şehir halk müziği gelişimi tâbir ederdi. Diyarbakır gibi, Urfa gibi sanat müziği sazlarıyla müzik yapılan yörelerin perdelerinin etkisiyle sazın perdeleri değişmiş olabilir. Muzaffer Sarısözen mektep okuduğu için tampere sistemi kabul ediyor ana seslerde ilave perdelerin sanat müziğinden gelen alışkanlıkla yavaş yavaş halk müziğine katıldığını söylüyordu. Ferruh Arsunar'da sanat müziği sazlarının etkisi ile Türk Halk Müziği sazlarına perdelerin kayma gösterdiğini söylüyordu". [183].

Araştırmalarımız sırasında, Muzaffer Sarısözen'in de Sâdi Yaver Ataman gibi, tanbur hatta ut çalmayı bildiğini ve zaman zaman öğrencilerine çaldığını öğrenmiş bulunmaktayız. [184].

Kenan Şavklı, bu oluşumun kökenini ilk zamanlardaki THM, TSM ortak çalışma döneminden kalma kulak alışkanlığına bağlayarak,

"Eskiden komalar yoktu. Muzaffer Sarısözen zamanında komalar bağlanıp daha uygun hale geldi. THM, TSM ortaklığı dönemi sonrası gelen alışkanlıkla perdeler bağlandı, devam etti. Hatta, bir kanunla utla birlikte bir şeyler çalardık. Bizim çaldığımız onlara ters gelirdi. Bir anlamda THM, TSM birlikte rahat çalınabilsin diye perdeler bağlandı" demektedir. [185].

Küçük koma nispetlerini ifade eden perdelerin Muzaffer Sarısözen tarafından bağlanması ve nota yazımında bemol veya diyezlerin üzerine 2, 3, 4 vd. rakamların konularak gösterilmesi konusunda da çeşitli yorumlar yapılmıştır. Ahmet Yamacı ve

---

[183] Adnan Ataman, a.g.g.

[184] Neriman Tüfekçi, a.g.g.

[185] Kenan Şavklı, Kişisel Görüşme, İst. 1997

Orhan Dağlı gibi sanatçıların sazlarındaki perdelerin sağlamlığına, sağlıklı olduğuna güvenen ve İTÜ Fizik laboratuarında Prof.Mehmet Öğden'le birlikte hassas aletlerle bu sazların perdelerinin frekanslarını ölçen Halil Bedii Yönetken, Sarısözen'in bu uygulamaları konusunda şunları söylemektedir.

"Sarısözen bu kadar çeşitli perdeleri acaba neye dayanarak, ne gibi araçlarla ölçerek buldu. Falan ezgide bir sesin bir komalık değil de iki komalık, 3 komalık değilde 4 komalık, 2 koma tiz değilde, 3 koma tiz olduğunu acaba nasıl hesapladı. Bağlama çalan bazı yakın talebeleri hacalarının bu sesleri bağlama üzerinde bir majör ton aralığını 9 komaya bölerek koma farklarını parmak ve kulakla tespit ettiğini söylüyorlar.Acaba bulduğu sesler frekans gösteren aletlerle aransa aynı gerçeklemi karşılaşılır?". [186]

Yukarıda belirtilen görüşlerden anlaşıldığı üzere, perdelerin bilimsel bir dayanağa göre tespit edilmediği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Nitekim, küçük koma nispetlerindeki perdelerin bağlanışı zamanla daha da abartılarak, halk müziğini âdeta makamsal temelde düşünen bir anlayışın oluşmasını sağlamış, radyo sanatçısı Orhan Subay ve özellikle de Cemil Demirsipahi gibi şehirli müzik adamlarının çabalarıyla da perde sayısı kırklara, ellilere kadar çıkarılmıştır. Muzaffer Sarısözen'in başlattığı bu uygulamaya halk sanatçıları önceleri rağbet etmemiş ve şehirlilere göre daha geç benimsemişlerdir. Öyleki, ilk zamanlar çok perdeli sazlar için, "bu saz radyo sazı, ben çalamam" [187] diyen bir çok âşık olmuştur. Ancak, gelenekçi anlayıştaki halk sanatçılarının karşı koymalarına rağmen, bu yeni perde anlayışının saz yapımcıları tarafından benimsenmesi ve sazlara yansıtılması ile zamanla bu geçişi kabullenmek zorunda kalmışlardır.

Asya Anadolu Türk müziğinde ortak bir özellik de, sazların perdelerinin genellikle tampere dizide olmasıdır. Bu ortak geleneğin yanında özellikle "âşıklama" denilen tarzda müzik yapan ve bağlama düzeni kullanan âşıklar ve saz şâirleri "Si bekar" ve "Fa diyez" yerine geleneksel olarak belli belirsiz pestlikte bir perde kullanmaktadırlar. Ancak, şehirli müzik adamlarının, yoz müzik kültürü

---

[186] Halil Bedi Yönetken, "Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü "TFA, C.8., S.165, Nisan 1963, s.3029-3031.

[187] Orhan Dağlı, a.g.g.

içinde özellikle Si bekar veya Si bekara yakın nitelikteki bu perdeyi daha da pestleştirmeleri sonucu kullandıkları ve bu perdeye nazaran oldukça pest olan yeni perde, müziğin adeta yalın havasını değiştirmiştir. Bu uygulamanın zamanla benimsenmesi de sazın orijininden uzaklaşmasında etkili olmuştur.

Halk sanatçıları içinde fazla perde kullanımını ilk benimseyenlerden biri Bayram Aracı'dır. Önceleri bu sanatçının etkisinde kalan Neşet Ertaş'ın, aynı uygulamayı daha da genişleterek benimsemesi, bu kullanımın halk tarafından sevilmesinde oldukça etkili olmuştur. Neşet Ertaş'ta görülen, bir türküde iki ya da daha fazla dizinin içiçe geçmişliğinin altında bu oluşum yatmaktadır. Orhan Subay Bayram Aracı etkisi ile bu uygulamayı benimsemiş halk sanatçılarından biri de Ali Ekber Çiçek'dir (bkz. Resim no:2.55.)



Resim 2.55.

[188] Erol Parlak, Ali Ekber Çiçek Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Bu gün, fazla perde kullanma anlayışının son etkileri ile karşı karşıya bulunulmaktadır. Yurt genelinde sazlarda "Si bekar" ile "Si bemol" arasında üç veya dört koma pestlikte bir perde kullanımı, vazgeçilmez nitelikte gibi görünmektedir. Aynı durum "Fa diyez" ile "Fa bekar" arasındaki ek perde için de geçerlidir. Bunun yanında abartılı komalar, Neşet Ertaş'ın etkisi altındaki yöre sanatçıları dışında kaybolmuştur. Aynı uygulama radyo saz sanatçıları arasında da kaybolmak üzeredir. Bunu da "herşey aslına döner" genel prensibi çerçevesinde düşünmek yanlış değildir.

3. EL İLE (TEZENESİZ) BAĞLAMA ÇALMA GELENEĞİ

Ten ile telin birlikteliğinin insanlık tarihinde çok köklü ve derin bir geçmişi vardır. İnsanoğlunun telin tınısını keşfetmesi ve bu konuda düşünce üretmeye çalışmasının, kanımızca parmağıyla teli çekip bırakması fiili ile başladığını düşünmek hiç de yanlış değildir. Bu eylem, zamanla insanoğlunun yaratıcı zekası ve yeteneği içinde olgunlaşarak sazların el ile çalınması tekniğini doğurmuştur. Bu gün dünya sazlarının bir çoğu bu şekilde çalınmaktadır.

Bağlamanın el ile çalınması da, kopuzun ilk örneklerinden günümüze kadar gelen en eski ve köklü geleneklerden biridir. Halk sanatçılarının kopuza (bağlamaya) karşı duyduğu derin saygı, sevgi ve itibarla birlikte, törelere bağlı kalma anlayışı bu geleneğin günümüze kadar yaşamasını sağlamıştır. Halk sanatçıları, halk edebiyatının âdeta gezici kütüphaneleri gibidirler. Onlar, birer halk adamı olarak halkın dilini konuşur, halk yaşantısındaki ilginçlikleri kendilerine has bir ûslupla yine halka aktarırlar. Halkı aydınlatırlar, sevindirirler, coştururlar, birlik ruhunu yüceltirler. Bu vasıflarından dolayı da, halk tarafından büyük hürmet görmektedirler. Bu hürmet ve itibar ozanlığın varoluşundan beri aynı coşkuda aynı yüceliktedir. Ozanlara (âşıklara) duyulan saygı, din adamlarına gösterilen saygıyla eşittir. Belki de bu yüzden "Alevî - Bektâşî topluluklarında bağlamaya "telli kuran" denilmektedir" [189]. Bağlama, Kuran-ı Kerim gibi duvarda yükseğe asılmakta ve Toroslardaki Tahtacı Türkmenler de olduğu gibi birçok yörede abdest alınmadan çalınmamaktadır. [190].

Bağlama çalma geleneği (dolayısıyla el ile çalma) usta-çırak olgusu içinde geçmişten bu güne sürdürülmektedir. Bu uygulamada, kulaktan kulağa duyarak kavrama, görme ve mümkün olabildiği takdirde tarif ile bu konu öğretilmektedir. Çırak belli bir olgunluğa gelinceye kadar ustasını dinlemekte, onu taklit etmektedir.

---

[189] Esat Korkmaz, a.g.e., s.352

[190] Nidâ Tüfekçi, , Kişisel Görüşme, İst. 1985

Ustasıyla birlikte çeşitli müzik toplantılarına katılarak, kulağının dolması yoluyla bağlama çalmayı, türkü söylemeyi öğrenmektedir. Usta konumundaki sanatçı, çırağındaki gelişmelere bağlı olarak zamanı geldiğinde ona "icâzet" vermektedir. İcâzet; manevi olgunluk düsturudur. Böylece, bu geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılması sağlanmış olmaktadır. Binlerce yıldır çok canlı bir şekilde devam eden el ile çalma geleneği, daha evvelki konularda görüldüğü gibi, bütünüyle madenî tel kullanımına geçilmesi, saz boylarının büyümesi ve ağaç göğüs takılması gibi değişimler sonucu ortaya çıkan, mızrap kavramının tehdidi ile karşı karşıya kalmıştır. Yaklaşık 17. yüzyılda Osmanlı Sarayı ve çevresinde meydana gelen bu oluşum (mızrap), zamanla saray kültürü etkisindeki Anadolu şehirleriyle Osmanlı'nın uğrak yeri durumundaki bazı meskenlere geçmiştir. Geleneğini koruyan Anadolu köylüsü ise, mızrap kavramını hemen hemen Cumhuriyetten sonra benimsemeye başlamıştır.

El ile çalma geleneği, günümüzde özellikle çeşitli bölgelerdeki Alevî - Bektâşî topluluklarında yaşatılmaktadır. Kanaatimizce bu yüzden, Türkiye genelinde el ile çalmanın Alevî tarzı olduğu yönünde bir önyargı oluşmuştur. Yaklaşık yirmi beş-otuz yıl öncesine kadar el ile çalma geleneğinin yoğun olarak yaşatıldığı Orta Toroslar ve Teke bölgesi Yörük Türkmenlerinde de bu gelenek tümüyle mızraba geçilmesi nedeniyle kaybolmak üzeredir. Bu yörelerde yakın zamana kadar hemen her evde saz bulunmakta ve din adamları dahil herkes içtenlikle bağlama çalmaktadır. "Parmak vurma" gibi yalnızca Teke bölgesine özgü bir teknikle oldukça zengin bir saz kültürüne sahip olan bu yörelerde, el ile çalma geleneğinin kaybolma tehlikesi içinde olması üzücüdür.

Günümüzde yaşamakta olan az sayıdaki son bir kaç ustanın çırak yetiştirmemeleri de bu sonucu yaratan etkenler arasındadır.

3.1. Pençe, Şelpe Terimlerinin Etimolojisi, Tanımları Ve Anlamları

Anadolu'da tezenesiz saz çalma genellikle "pençe", şelpe (şerpe)" terimleriyle ifade edilmektedir. Konumuzun esasını teşkil eden bu terimlerin anlamına açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki bilgilere ve alıntılara yer verilmiştir:

"Pençe", Malatya (Arguvan) [191], Kahramanmaraş (Elbistan) [192], Gaziantep [193], Şanlıurfa (Kısas Köyü) [194], Tunceli [195], Sivas [196], Tokat [197], Amasya [198] gibi yörelerde el ile (tezenesiz) saz çalmaya verilen adıdır. Anadolu'ya özgü bir adlandırma olan "pençe" terimi, aslen Farsça'dır. Sözlük anlamı, "penç" - beş ve "pençe" - beşli'dir [199]. Ozanlık geleneğinin kökü olan Şamanizm'de, şamanların kuş kıyafetiyle âyin yaptıkları [200] gözönüne alınınca, insan eli ile pençe arasındaki bağlantı rahatlıkla kurulabilmektedir.

Şamanizm inanç kültürüyle bağlantılı olan "pençe" motifi Asya-Anadolu Türk hikâye ve menkâbelerinde de göze çarpmaktadır *

---

[191] Ferahmus Önel, Cafer Doğan, Kişisel Görüşme, İst. 1994
(Arguvan Ermişlili olan bu şahıslar Âlevî dedeleri olup, bu geleneği sürdürmektedirler.)

[192] Âşık Mahsuni Şerif, Kişisel Görüşme., 1997
(Âşık Mahsuni kendi dedesinde olduğu gibi Maraş'ta Alevî dedelerinin el ile (tezenesiz) saz çalmaya karşılık yalnızca pençe terimini kullandıklarını söylemektedir.)

[193] Mehmet Özbek, Kişisel Görüşme, 1996
(Mehmet Özbek, Gaziantepli mahalli sanatçı Şıddo Hanefi ile yaptığı görüşmede el ile çalmaya "pençe" denildiğini tespit etmiştir.)

[194] Âşık Dertli Divanî (Veli Aykut), Kişisel Görüşme,1995

[195] Süleyman Yıldız, Daimi Cengiz,KişiselGörüşme, 1995

[196] İzzet İlçi, Kişisel Görüşme, 1997
(Aslen Suşehirli olan İzzet İlçi, çalıp söyleme geleneğini sürdürmektedir.)

[197] Muhsin Pehlivan, Kişisel Görüşme,1997.(Muhsin Pehlivan Türkolog olup Erbaa Keçeli köyündendir. Tokat ve Amasya bölgesinde yakın zamana kadar dedelerin oniki perdeli eski tip sazlar kullandıklarını, el ile çaldıklarını ve pençe terimini kullandıklarını söylemektedir.)

[198] Muhsin Pehlivan, a.g.

[199] Mehmet Kanar, Büyük Farsça-Türkçe Sözlük, İst., 1993

[200] Joseph Cambell, (Çev.Kudret Emiroğlu) İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri, İmge Ktb., 1992, s.277
(Güney Fransa'da Lasvaux Paleotik mağarasında kuş kıyafetine bürünmüş, trans durumunda bitkin yatan bir şamanın üstünede kuş tünemiş bir resim vardır. Sibirya Şamanları bu gün bile kuş kostümleri giyinirler ve çoğunun annelerinin onlara kuştan hamile kaldığına inanırlar.)
Tolga Ersoy, "Şamanın Cinsel Kimliği Üzerine Bir Deneme", Folklor Edebiyat, Ekin Mtb., C.I., S.2, Mart 1995, s.31

* **Dede Korkut hikâyelerinin birinde Azrail'in kendini öldürmek isteyen Deli Dumrul'un elinden güvercin şekline girerek uçup kurtulduğu görülmektedir. Bu motife Hacı Bektaş-i Veli menkabelerinde de rastlanılmaktadır. Hacı Bektaş'ın savaşa giderken şahin, başka zamanlarda ise sulh ve sukunet timsali güvercin donuna girmesi dikkate değerdir.**

Alevî toplumunda bu terim, "tanrısal gücü simgeleyen, tutma, dokunma organı olan el"i ifade eder. "Pençe vurma" veya "pençe atma" deyimleri ise, tırnakla çekerek saz çalma anlamındadır. Alevî'lerde "pençe düzeni" denilen bir saz akort şekli de vardır [201]. Ayrıca bu toplumda kullanılmakta olan "Pençe-i Âl-i âbâ" ile müzikal bir terim olan "pençe" arasında da bir bağlantı olduğu görüşü vardır. Buna göre, Alevî dedeleri saza vurdukları pençedeki ilahi gücün Alevîlikte önemli bir yeri olan "Beşler-Ehlibeyt"ten geldiğine inanmaktadırlar. Araştırmalarımız sırasında "Pençe-i Âl-i âbâ" teriminin sözlük karşılığında şu ifadelere rastlanılmıştır:

> "Pençe-i Âl-i âbâ bir elin beş parmağıyla simgelenen Hz. Muhammed, Ali, Fatma, Hasan, Hüseyin'den oluşan Ehlibeyt ve bu adların sağ elin baş parmağından başlamak üzere sırayla yazıldığı levhadır. Bu terim önceleri pençe-i âbâ olarak bilinirken, sonraları pence-I Âl-i âbâ biçimine dönüştü ve bir elin beş parmağıyla simgelenir oldu" [202].

Kökü eskilere dayanan ve halk ruhunda derin izler bırakan el ile saz çalma geleneğinin uzantıları bu gün hâlâ Anadolu'da varlığını sürdürmektedir. Öyle ki, 20. yüzyıl halk aşığı Veysel dahi, tezeneyle saz çalmasına rağmen bu geleneğin etkisinden kurtulamamış ve bir deyişinde "pençe vurup sarı teli inletme" dizesiyle saz çalmayı ifade etmeye çalışmıştır.

Anadolu'da Kayseri (Sarız) [203], Erzincan [204], Erzurum [205], Kahramanmaraş (Elbistan) [206] gibi yörelerde el ile (tezenesiz) saz çalmayı ifade etmekte olan bir diğer terim de"Şelpe" ya da "Şerpe" [207] dir.

---

[201] Esat Korkmaz, a.g.e, s.284, 113

[202] Esat Korkmaz, a.e, s.284. 112

[203] Mazlum Çimen, Kişisel Görüşme, 1996.(Kayseri Sarızlı Âşık Nesimî Çimen'in oğludur. Babasının elle çalmaya karşılık pençe ve şelpe terimlerinin ikisini de zaman zaman kullandığını belirtmektedir. Süleyman Yıldız, Kayseri Sarız Alevî'lerinin çoğunluğu Tunceli göçerleri olduğunu ifade etmektedir.)

[204] Ali Ekber Çiçek, Kişisel Görüşme, 1997
(Ali Ekber Çiçek Erzincan yöresinde el ile çalma karşılığı olarak yalnızca "şelpe" denildiğini ifade etmektedir. El ile saz çalma geleneğinin Elazığ'da da bulunduğunu-Alevîler arasında-belirtmektedir.)

[205] Arif Sağ, Kişisel Görüşme, 1994

[206] Arif Sağ, a.g.
(Arif Sağ, Kahramanmaraşlı Alevî dedesi olan Tacim Dede'nin el ile çalmaya karşılık yalnızca Şelpe terimini kullandığını belirtmektedir.)

[207] Esat Korkmaz, a.g.e.

Araştırmalarımız sırasında Asya kökenli olan "Şelpe"nin anlam karşılığı olarak çeşitli kaynaklarda aşağıda verilen ifadelere rastlanılmıştır:

Âzerilerde

"Şelpe (şülpe): Elbiseler veya ufak tefek şeylere (önemsenmeden) verilen ad [208].

Uygurlarda

"Şelpe (ağız): Kızıl, kırmızı, şelpe-ren. Kırmızı renk [209].

Türkmenlerde

"Şelpe: saçak [210]."Şelper: Sart'larda pamuklu kırmızı" [211].

Yukarıda değinildiği üzere "pençenin" tezenesiz saz çalmanın yanında kimi zaman tezeneli çalmayı da anlatmasına karşılık "şelpe (şerpe)", sadece tezenesiz saz çalmayı ifade etmektedir. Araştırmalarımızda elde edilen bilgi ve bulgular Şelpe (Şerpe)nin Asya kökenli "Çertme"den türediği; bir söyleyiş ve ağız değişikliğine uğrayarak günümüze kadar geldiği doğrultusundadır. "Çertme, çerepene, çertik [212] gibi değişik şekilleri ile Anadolu'da da varolan "çertme" sözcüğünün anlam karşılıkları çeşitli kaynaklarda şöyledir:

"Çertmek - parmakları şıkırdatmak" [213].

"Çertme - (Altay Teleüt Türkleri) iki telli müzik aleti

Çertmelemek - (Altay Teleüt Türkleri) (balalayka) çalmak" [214].

---

[208] Seyfettin Altaylı, Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II, M.E.B. Yay., M.E. Bsm., İst. 1994

[209] Emir Necipoviç Necip, Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü, TDK Yay., Bizim Büro Bsm., Ank., 1995

[210] İrfan Gürdal, Kişisel Görüşme, 1995
(Türkmenistan Yazarlar Birliği Başkanı olan Atamurat Atabayev İrfan Gürdal'a Şelpenin Türkmence'de saçak anlamına geldiğini söylemiş ve çınar adlı kendi şiirinden "rüzgarda sallanan şelpelerin" dizesini örnek vermiştir.)

[211] W.Radloff a.g.e., C. IL, st. 967

[212] T.H.A.D.S., T.D.K.. Yay., T.T.K Bsm., Ank., 1975

[213] W. Radloff, a.g.e., C.IIL, St.1073

[214] W. Radloff, a.g.e., C.IIL, St.1979

"Çertme kopuz (parmakla çertilen kopuz) - Altay ve çevresi Türklerde kıllarına parmakla vurularak çalınan iki telli kopuz" [215].

"Çertmek - fiske vurmak, komus çertmek

Çertişmek - fiske vurma oyunu oynamak" [216].

Yukarıdaki verilerden anlaşıldığı üzere genel anlamıyla parmağın tırnak veya fiske vuruşu "çertme", "çertmeleme" tutumudur. Parmakla çalmada "çertme" olarak adlandırılmaktadır. Araştırmalarımız sırasında Asya Türk Toplulukları arasında her ne kadar ağız ve söyleyiş değişikliğine uğrasa da "çertme"nin, genellikle fiske manasında kullanıldığı aşağıdaki şekillerde söylenildiği tespit edilmiştir.

Fiske

"Âzerice: Çırtma

Kırgızca: Çertü

Tatarca: Çirtü, çirtiş

Uygurca: Çertiş, çekiş

Özbekçe: Çertki, çertiş

Başkurtça: Sirtki, sirtiv

Kazakça: Şertüv"[217].

Ögel "Anadolu'da çertme fiili karşılığı olarak çırtma ve çıtma gibi sözler kullanılır" [218] demektedir. Çıtma sözcüğü aynı topraklarda fiske manasıyla varlığını sürdürmektedir [219]. Radloff, Çertme teriminin çırpma, tırnakla vurma anlamında olduğunu

---

[215] W. Radloff, Sibirya'dan I., St.245-110

[216] Prof.K.K. Yuhadin, a.g.e., C.I., s.262

[217] Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I, Kültür Bakanlığı. Başbakanlık Bsm., Ank., 1991, s.248, 249

[218] Prof.Dr. Bahaeddin Ögel, a.g.e., C.9., s.250

[219] Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi,C.I, Maarif Mtb., İst., 1939, s.342 355. Anadilden Derlemeler, C.H.F., Neşriyatından, Hakimiyeti milliye Mtb., 1932 (Çırtık, Çirtik (Kütahya): İki parmağı birbirine vurarak ses çıkarma. "Çırtıkla oynamak"; parmakları birbirine vurarak oynamak)

belirtmektedir. Altay ve çevresi Türklerinde parmakla vurulmak suretiyle çalınan "çertmekopuz" sözünü, Altayların kuzeylerinde yaşayan Şor Türkleri "Şertpe komus "olarak söylemektedirler [220].

Görüldüğü üzere "Türk Toplulukları arasında çeşitli nedenler sonucu ağız ve söyleyiş değişikliği ile ç-ş'ye m-p'ye dönüşerek "çertme"den "şertpe" terimi oluşmuş ve muhtemelen Şertpe'deki t sert sessizi düşmüş, r sert sessizi l'ye dönüşerek "şelpe" terimi oluşmuştur" [221].

Günlük yaşamda konuşma dilinde varolan "çertme, şertpe, şerpe ve şelpe" sözcükleri, bu gün Türk topluluklarında çeşitli müzikal hareketleri ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır. İrfan Gürdal'ın Türkmenistan Devlet Konservatuarı Bölüm Başkanı Ata Kutlumuratov'dan aldığı bilgiye göre, Şertpe, Şerpe ve Şelpe sözcüklerinin kökü olduğu düşünülen çertme terimi dutarda parmakla teli çekerek (çerterek) çalma anlamındadır. [222].Kazaklar, milli sazları dombrada sağ el bileğinin bükülerek baş parmak ve işaret parmağının yakın tutulup tellere vurulmasına şertpe demektedirler [223].Türkmence'de saçak anlamına gelen şelpe dutarda elin saçak gibi vurulmasını ifade eder [224]. Müzikal bir terim olan şelpe, dutar öğrenim metotlarında da yer almaktadır [225].

Anadolu'da el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü diğer yörelerden başta Teke Bölgesi olmak üzere, Güney ve Batı Anadolu da tezenesiz saz çalmaya karşılık özel bir terim kullanılmamaktadır. Bunun nedenlerinden biri olarak, sazın gelenek doğrultusunda çağlar boyu yalnızca el ile çalınması, tezene (mızrap) kavramının ve şehir tipi büyük boy sazların yaşantıya çok geç girmiş olması düşünülebilir.

---

[220] W. Radloff, a.g.e., C.IV., St.100

[221] Prof.Kemal Eraslan, a.g.g

[222] İrfan Gürdal, a.g.g..

[223] Aytkali Jayımov, Sersanbay Burkitov, Bilep Iskakov, Dombra Öğrenim Metodu, Almatı, 1992, s.18, 19

[224] İrfan Gürdal a.g.g.

[225] N.A.Meredov, Türkmen Halk Sazları, Aşkabat, 1988, s.4

3.2. El İle Bağlama Çalma Tekniğine Uygun Sazların Morfolojik Yapısı

El ile bağlama çalma geleneğinin sürdürüldüğü yörelerde, el ile çalmada kullanılan bağlamaların çeşitli özelliklerde olduğu ve farklı yapıları içerdiği görülmektedir. Yörelerinde bu gün artık tespit edebildiğimiz son örnekleriyle kaybolmak üzere olan bu yapıların anlaşılması, hem kaybolmamaları hem de el ile çalma tekniğinin kavranması bakımından oldukça yararlıdır. El ile çalma da kullanılan, geçmişten günümüze kadar yaşatılmış ve karakteristik bir yapı içeren bu sazlar, genel bir değerlendirmeyle şu yörelerde görülmektedir: Teke bölgesi, Orta ve Doğu Toroslar (özellikle Gaziantep Türkmen bölgesi), Kahramanmaraş ve Malatya. Bunların dışında örneklerine ender rastlanılan bazı yörelerde vardır.

Teke bölgesi konar-göçer Yörük Türkmen geleneğinin görüldüğü bir bölgedir. Geçim kaynağı hayvancılığın gereği sürekli yeşil alanlar aramaya yönelik olarak gelişen bu yaşam tarzı, yazın "yaylak" denilen yaylalarla, kışın "kışlak" denilen kıyı kenarları arasında sürüp gitmektedir. Bu yaşantının vazgeçilmez öğesi olan hareketlilik olgusu da böylece coşkulu, canlı ve dinamik bir kültürün oluşumunu sağlamıştır. Bu bölgenin başta Burdur ve Muğla olmak üzere çeşitli yöreleri saz ve ezgi kültürü bakımından karakteristik özellikler taşımaktadır. Konar-göçer yaşantı içinde şekillenmiş bu yöre sazları iki ve üç telli sazlar olup, genellikle küçük yapıdadırlar. Hareketli yaşam gereği pratikçe yapılmış olan bu küçük boyutlu sazlar, boylarının aksine zengin Yörük kültürünün ve Yörük insanının hayal dünyasının bütün inceliklerini bünyesinde taşımaktadırlar. El ile çalınan bu sazlar, bölge Yörüklerinin kökü çok eskilere dayanan asıl sazlarıdır. Büyük boy sazlar ve tezene kavramı Yörük yaşantısına yakın zaman önce girmiştir.

"İkitelli bağlama" ya da kısaca "ikitelli"de denilen yapı, bu gün hâlâ yaşatılmakta olan yörenin önemli bir sazıdır. Adını Asya-Anadolu Türkleri ortak adlandırma geleneği doğrultusunda tel sayısından almaktadır. Çalış tekniği ve ezgi yapısı ile kopuzun ilk örneklerine kadar uzanan derin bir kültürü bünyesinde taşıyan bu sazlarda, yakın zaman öncesine kadar tellerin koyun, kuzu bağırsağından olduğu görülmektedir. Bu bölgenin en önemli yapımcı ve icracısı olan Fethiyeli Ramazan Güngör, geçmişte bu sazlarda sincap bağırsağının bükülmek suretiyle tel olarak

kullanıldığını söylemektedir. [226] Dış etkilere uzak kalan gelenekçi Yörüklerin metal tele geçişleri de daha sonra olmuştur. Ancak, metal tele geçildiğinde üçtellinin aksine bu saza teller, çift olarak takılmaktadır. Volüm ihtiyacından kaynaklanan bu uygulama sonrası, zamanla mızrapla çalınmaya başlanan bu saza, yörede ve müzik camiasında "dörttelli bağlama" denilmeye başlanmış ve bu sazın, mızraplı bir saz olduğu fikri doğmuştur. Orijininde el ile çalınan ve dörttelin ayrı ayrı fonksiyonunu içermeyen, çalınış olarak da hâlâ iki telli anlayışı ile kullanılan bu sazın, böyle adlandırılışı kanımızca yanlıştır. İkitelli bağlamalar kopuzun geleneğindeki gibi, genellikle dörtlü (Lâ, Mi) veya bazen de beşli (Lâ, Re) aralıkla akortlanmaktadır. Ancak, Teke bölgesi ikitellilerinde bu gün hâlâ kullanılmakta olan alt iki telin ünison, üst tellerden birinin alta göre ünison diğerinin genellikle dörtlü bazende beşli aralıkla akortlandığı bir düzen de vardır. (Lâ, Lâ) + (Mi, Lâ) veya (Lâ, Lâ) + (Re, Lâ) şeklinde olan bu akort şekilleri çoksesli Yörük müziğinin özellikleri doğrultusunda yaşama gücü bulmuş ve günümüze kadar gelebilmiştir. Yakın zaman önce pirinç tellerin (sarı tel) kullanıldığı dönemlerde, bu tellerin çok tiz frekanslı seslere çekilememesi nedeniyle ortada cim teli yanında cim'in dörtlü ya da beşlisine akortlanması gibi benzer bir kullanım görülmüşse de zamanla çelik tel gelişiminden sonra mızrap kültürüne dayalı olan bu uygulama kaybolmuştur.

Gâzimihâl'in ikitelli sazlar hakkındaki tespitleri konumuz açısından yararlı olması nedeniyle aşağıda verilmiştir:

> "İkitelli veya ikitelli saz Anadolu'nun pek eski bir saz çeşidi ve herhalde ikitelli kopuz hatırası olduğu için adını birleşik yazmak doğrudur. Bu saz imparatorlukta Mısır ve Yunanistan'da da çok yayıldığı için bazı şarkîyatçılar esasen birleşik yazmışlardır. Yunanlılar kitelis şekline sokmuşlardı. XVI. Yüzyıl başları Rumelisinin ünlü halk şâiri Kaygusuz Abdal, saz ve ahenklere ayırdığı müessir manzumesinde onu şöyle anar:
>
> Otuz kopuz, kırk çeşte, elli ıklığî rebab
> Hub çalınsun odada ikitelli saz ile.
>
> İstanbul'da ikitelli bazan çiftetelli oyun adıyla anlamda eş olarak da kullanılmıştı (Herhalde oyunda çaldığı için). İstanbul'da Bakırköy'e bağlı bir kentin adı hâlâ İkitelli köyüdür". [227].

---

[226] Ramazan Güngör,Kişisel Görüşme, 1991-1998

[227] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.123

İkitelli bağlamaya üçüncü telin ilk kez ne zaman takıldığı ve üçtelli bağlamaya geçildiği hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ancak, üçtellinin her yönden oldukça gelişmiş olması ve ikitellinin birçok özelliğini bünyesinde taşımasına rağmen ikitelli bağlama hâlâ sevilerek yaşatılmaktadır.

"Üçtelli bağlama" veya kısaca "üçtelli"de denilen yapı, çalınış tekniği, ezgi yapısı ve orijinalitesiyle bu bölgenin en önemli sazıdır.(bkz. Resim no.3.1)



Resim .3.1 Üç Telli Bağlama

[228] Erol Parlak Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Bu saz da ikitelli sazlarda olduğu gibi, Asya-Anadolu Türkleri ortak adlandırma geleneği doğrultusunda adını tel sayısından almıştır. Üçtelli bağlamalarda,ikitellilerin aksine geçmişten bu güne ısrarla üç tek tel takılmaktadır. Kanımızca bunun nedeni, üçtelli bağlamaların küçük oluşu ve çalınış tekniğinden kaynaklanmaktadır. Üçtelli bağlamalar fiziksel olarak ikitelli bağlamaların hemen hemen aynıdır. Bu iki yapı arasındaki tek fark, tel sayılarına bağlı olarak burgu sayılarındaki farklılık ve üçtellilerin mutlaka el ile çalınıyor olmasına karşın,ikitellilerin mızrapla çalınmasıdır.

Teke bölgesinde tespit ettiğimiz ikitelli ve üçtelli bağlamalar, tekne boyu yaklaşık 21 cm. ile 30 cm. arasında değişen büyüklüktedir.



Resim.3.2. Üçtelli Bağlama (Dirmil)

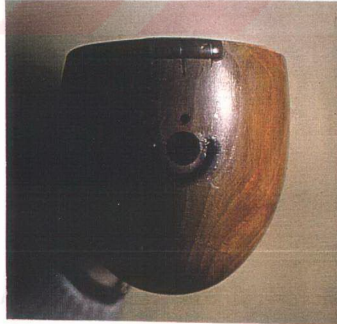
[229] **Erol Parlak, Dirmilli Ömer Kanyılmaz'ın Sazından Görüntülendi.**

Bu yörenin en kaliteli ikitelli ve üçtelli bağlamalarını üreten ve bu geleneği hâlâ sürdüren Ramazan Güngör'ün yaptığı bağlamalar, tekne boyu 21 cm. ile 23 cm. arası büyüklüktedir. Bize göre, hareketli yaşam gereği Yörüklerin her an yanlarında, torbalarında kolayca taşıyabilecekleri geleneksel ikitelli veya üçtelli bağlama boyu bu olmalıdır. Zira, saz büyüdükçe taşınması da zorlaşmaktadır. Tespit ettiğimiz eski örneklerin de Ramazan Güngör'ün yaptığı ölçüye yakın olması görüşümüzü doğrulamaktadır. Bu sazlara müzik camiasında zaman zaman "cura" denildiği görülmektedir. Sanat yaşamının her noktasında ikitelli ve üçtelli bağlamaları özümsemiş olan Ramazan Güngör, bu adlandırmalara ısrarla karşı çıkmaktadır. Cura'nın büyük boy sazların küçüğü (oktavı) olduğunu ve bu sazlardan geldiğini, ikitelli ve üçtelli bağlamalarınsa, ikitelli kopuzdan geldiğini bu nedenle bu söyleyişin yanlış olduğu görüşündedir [230]. Gerçekten de bağlamaların çalınış tekniği ve ezgi

[230] **Ramazan Güngör, a.g.g.**

yapıları ile büyük boy sazı âdeta taklit eden mızraplı curadan çok farklı olması, Ramazan Güngör'ü haklı çıkarmaktadır. Bunun gibi, el ile çalınan üçtelli bağlamaya müzik adamları arasında "parmak curası" veya "tırnak curası" gibi adlandırmalar da kullanılmaktadır. Kanımızca bunlar, öncelikle geleneğin iyi bilinmemesi, saz boylarının büyümesi ve tezeneli çalışa geçilmesi sonucunda geliştirilmiş, gelenekte köklü bir yeri olmayan temelsiz görüşlerdir.

İkitelli ve üçtelli bağlamalar küçük oluşlarının dışında, mızraplı bağlamalara göre farklı özellikler göstermektedirler. Bu özelliklerden bir çoğu kendisine özgü olmakla beraber, bir çoğu da Anadolu'nun el ile çalınan diğer sazlarında da görülmektedir. Anadolu insanı, sazı kendisiyle âdeta özdeşleştirmiş ve bölümlerini buna göre adlandırmıştır. Gövde, göğüs, döş, kol, kulak, dil, yanak, sırt, yüz, zülüf gibi adlandırmalar hep bu anlayışın bir sonucudur. Teke bölgesi sazlarında da aynı anlayışı görmek mümkündür. İkitelli ve üçtelli bağlamalarda gövde (tekne) genellikle dut ağacından, armudi formda ve oyma teknikle yapılmaktadır. "Çember" veya "yaprak" da denilen dilimli teknik, el ile çalınan Anadolu halk sazlarında hiç görülmemektedir. Alt eşiğin hemen altında, eski örneklerde rastlanılmayan büyükçe bir delik vardır (bkz. Resim no:3.3.)



Resim 3.3.

[231] Erol Parlak Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Göğüs yakın zamana kadar Asya-Anadolu ortak geleneğinde olduğu gibi, yine dut ağacından olmasına karşın günümüzde artık beyaz çam da denilen lâdin veya köknar ağacından yapılmaktadır. El ile çalınan Anadolu sazlarının hemen hepsinde görülen ortak bir özellik de, göğsün belirgin bir şekilde bombeli oluşudur. Teke bölgesi ikitelli ve üçtelli bağlamalarında da göğüs ve hatta sapın ön yüzü bombelidir. Bu özellik el ile çalmayla ilgilidir ve elin hareketlerini kolaylaştırmaya yöneliktir. Mızrapla çalınan bağlamalarda da el ile çalmadan kalan bu yapı sayesinde, yakın zamana kadar göğüs ve sapın ön yüzü bombeli yapılmaktaydı. Zamanla önce saptaki bombe terkedilmiş, sonraları da göğüsteki bombe minimuma indirgenmiştir. Göğüste görülen bir başka özellikte, Asya-Anadolu ortak geleneğinde olduğu gibi göğsün belli yerlerine az sayıda çok küçük çaplı delikler açılmasıdır. Ramazan Güngör, yakın zaman önce gelişen, teknede delik uygulamasını benimsemiş olduğundan, göğüste delik açmamaktadır. İkitelli ve üçtelli bağlamalarda sap bir buçuk oktav ses kapasitesine sahip olup perdeler tampere sistemdedir. Perde sayıları yedi ile oniki arasında değişen bu sazlarda alt tel (açık) "Lâ" kabul edildiğinde perdeler şöyledir:



Dikkat edildiği takdirde bu sazlarda "Re diyez, Sol diyez" perdeleri bulunmamakta ve sap uygun olmasına karşın perdeler bir oktavda son bulmaktadır. Yöresel müzik kültürü içinde şekillenen bu anlayış, Anadolu'nun el ile çalınan diğer sazlarında olduğu gibi Asya Türk sazlarında da vardır. Perdeler geçmişte bağırsaktan yapılmaktadır. Bakırdan oluşan metal perde kullanımının da son örnekleri kaybolmak üzeredir. Metal perdeler, bu yöreye has bir teknikle bağlanmaktadır (bkz. Resim no.3.4.). Günümüzde genel olarak misina perde kullanımına geçilmiştir.

Üçtelli bağlamanın adı, yöre türkülerinde de geçmektedir. TRT repertuarında 1356 no ile kayıtlı bir Muğla türküsü böylesi bir örnektir:

Bağlamam var üçtelli,
Derdim var beşyüz elli,
Gitti de Yörük kızı gelmedi,
Kocaya da vardı besbelli.

Bu türkünün ikinci dizesi yörede; "sanki bülbül mâbedi" şeklinde de söylenmektedir.



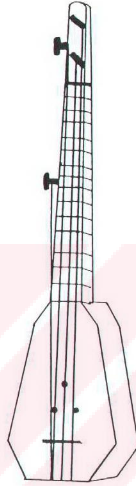
Resim 3.4. Bakır Perdeli Bağlama

---

[232] Erol Parlak, Dirmil Derlemelerinden

Teke bölgesi Yörükleri dışında batı Anadolu'da el ile çalma geleneği kaybolmuştur. Köklü bir saz geleneği olup, bu gün artık tümüyle mızraba geçilmiş olan Kütahya yöresinde, el ile çalma geleneğinin uzantısı olan bir cura çeşiti de vardır. Kütahya'nın ünlü ustası Hisarlı Ahmet'in oğlu Mustafa Hisarlı, bu saz hakkında şu bilgileri vermektedir: "Bu curayı Kütahya'nın musikişinasları meşklerde genellikle eşlik sazı olarak çalarlardı. Onbir perdesi, üç teli ve sapta Mi perdesi

üzerinde de bir ahenk teli vardır. Pratik olarak çalınabilecek şekilde limon sandıklarından yapılırdı" **[233]**. Mustafa Hisarlı'da orijinal örneği bulunan bu sazın resmi aşağıda verilmiştir (bkz. Resim no. 3.5.)



Resim 3.5. Kütahya Curası

[234] Mustafa Hisarlı'nın Curası Örnek Alınarak Çizildi.

Geçmişte özellikle Marmara, Ege ve Teke bölgesi boyunca, Anadolu halkı ile içiçe yaşamış olan Rumlar ve Yunanlıların da sazı benimsediği ve müziklerinde kullandıkları görülmektedir. Bu gün bile severek yaşattıkları "buzuki" ve "bağlamas" adlı sazları, Anadolu'daki yaşantılarının bir parçası olarak Yunanistan'a vd. taşımışlardır. Araştırmacılar arasında, buzuki'nin "bozuk"dan geldiğine dair ortak bir görüş vardır. Bilindiği gibi, Anadolu sazının Türkçe adlarından biri de "bozuk"dur. Yunanlılar ve Rumların dildeki bazı kelimelerin sonlarına "i" eki getirmeleri alışkanlığı sonucu bozuk terimi önce "bozuki"ye, ardından zaman içinde "buzuki"ye dönüşmüştür. Araştırmacı Muammer Ketencioğlu'nun Grek ve Rebetiko (Rembetiko)

[233] Mustafa Hisarlı, Kişisel Görüşme, İst., 1995

müzikleri, buzukinin bu müzikler içindeki yeri ve kullanımı ile ilgili derlediği bilgiler konumuzun anlaşılması açısından yararlı olacağı nedeniyle aşağıda verilmektedir:

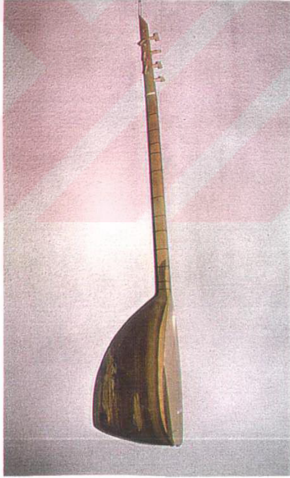
> "Kayıtlarda Yunanlılar ve Rumların günlük hayatta ve özellikle hapishanelerde saz benzeri çalgılar kullandıkları yolunda bilgiler vardır. Ancak buzuki'nin varlığından belirgin olarak 1920, 1925'lerden sonra bahsedilmektedir. Orijinalinde üç telli olan bu çalgı 1940, 1945'lere kadar bütün tellere vurularak çalınıyor. Tellerin, melodilerin ayrıştırılması ve taksim geleneğide bu yıllarda başlıyor. 1950'de Vasilis Tsatsinais ve Manolis Hiotis buzukiyi dört telli yapıp akordunu da "Re, La, Fa, Do" olarak belirliyorlar. Buzukinin Grek müziğinde ve özellikle de Anadolu'da şekillenmiş olan Rebetiko tarzı müzikte önemli bir yeri vardır. "Cura" denilen bir oktav tizi de kullanılmaktadır. Buna "bağlamas"da denilmektedir" **[235].**

Almanya'da 1995 yılında katıldığımız bir haftasonu seminerinde de Yunanlı müzisyen Prosechos'dan bu konuda bilgiler edinme fırsatımız olmuştu. Buzuki ve bağlamas'ı başarıyla çalan sanatçı, bunların ataları tarafından Anadolu'dan getirildiğini belirterek, bu sazlarla birlikte okuduğu içinde hop!, haydi!, Allah bir! gibi çeşitli Türkçe ünlemlerin bulunduğu tipik batı Anadolu ezgileri üzerine kurulu şarkıların, bu nedenle dönemin hükümetleri tarafından Yunanistan'da uzun bir süre süre yasak edildiğini, ancak zamanla bu yasağın kalktığını ifade etmektedir. Bağlamas adlı çalgının aynı seminerde bizim çaldığımız Teke bölgesi üçtelli bağlaması ile form ve yapı olarak hemen hemen aynı olması da dikkat çekicidir. Sanatçı bağlamas'a cura denmediğini vurgulamıştır. Bu da Ramazan Güngör'ün "cura büyük boy sazların ufağıdır. Bağlama (üçtelli) ile bir değildir. Bağlama başka bir şeydir" görüşünü doğrulamaktadır. Bize göre de bu halkların Anadolu Yörük kültürü etkisi ile yaşantılarına giren ve dil özellikleri nedeniyle sonuna "s" takısı ekleyip "bağlamas" olacak telaffuz ettikleri ve Yunanistan'a taşıdıkları yapı budur. Buzuki ile genellikle taksim, beste vb. çalınmasına karşın, icrasında "penia" denilen bir nevi mızrap kullandıkları bağlamas ile özellikle zeybek ve peşrev tarzı ezgiler çalınması da görüşümüzü desteklemektedir. Kanımızca, Yunan ve Rum halkının hep buzuki, cura ve bağlamas gibi üçlü bir yapıyı telaffuz etmelerinin nedeni bu olmalıdır.

---

[235] Muammer Ketencioğlu, Kişisel Görüşme, İst., 1997

Anadolu'da el ile çalma geleneğinin az da olsa sürdürüldüğü özellikle Gaziantep, Malatya (Arguvan) ve Kahramanmaraş (Elbistan) yörelerinde bu gelenekten kalma ve el ile çalma tekniğine uygun yapılmış sazlar hâlâ kullanılmaktadır. Armudî tekne formundan önceki yapıda görülen, konik teknesi ve diğer fiziksel özellikleriyle özgün bir yapıda olan bu sazların, sayılan yörelerden özellikle hangisine ait olduğu yolunda çeşitli fikirler öne sürülmektedir. Araştırmalarımız sırasında tekne yapısının âdeta baltayı andırmasından dolayı, "baltasaz"da denilen bu Anadolu saz tipinin aslında Gaziantep yöresine ait olduğu ve yüzyıllar boyu buradan Çukurova, Malatya (Arguvan), Kahramanmaraş, Sivas, Tokat, Erzincan, Amasya, Tunceli vb. yörelere taşındığı yolunda bilgilere ulaşılmıştır. (bkz. Resim no. 3.6.)





Resim 3.6. Baltasaz

[236] **Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.**

Geleneksel sazlı müzik kültürünün bütün canlılığı ile yaşandığı Oğuzeli Türkmen bölgesinin önemli bir merkezi olan Gaziantep yöresinde böyle bir ekolün gelişmiş olması ve bu sazların ün kazanarak geniş bir alana yayılmış olması doğaldır. Nitekim, ulaşım zorlukları nedeniyle daha sonraları Kahramanmaraş, Arguvan (Sinemir) yörelerinde üretilmeye başlanan sazlarda da, Gaziantep ekolü saz tipinin aynen taklit edilme yoluna gidildiği görülmektedir. Bu nedenle daha sonraları baltasaz tipinin hangi yöreye ait olduğu konusunda çelişkili fikirler doğmuştur.

Baltasazlar konik tekneli, yedi-onyedi perdeli, iki ile altı telli sazlardır. Tekneler tercihen dut ağacından ve oyma teknikle yapılmaktadır. Arguvan (Sinemir) sazlarının tekneleri, Gaziantep yapımlarına göre daha sivri karakterdedir.. Teknede zaman zaman küçük deliklerin varolduğu görülmekteyse de, alt eşiğin altında büyük delik uygulaması hiç yoktur (bkz. Resim no. 3.7.)



Resim 3.7. Baltasaz (Tekne)

---

[237] Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Ses tablosu (göğüs) çam, ladin türü ağaçlardan el ile çalmaya uygun olarak bombeli yapılmakta ve değişik yerlerinde iki veya üç küçük delik bulunmaktadır. Göğüste üç âdet delik uygulamasının Alevî - Bektaşî topluluklarında Allah, Muhammed ve Ali'yi simgelediği yolunda görüşler varsa da doğruluğu kesin

değildir. Sap kısmı genellikle tercihen akgürgen vb. ağaçlardan yapılmakta burguluk kısmınında düz (eğmesiz) olduğu görülmektedir. (bkz. Resim no. 3.8.).



Resim 3.8. Eğmesiz Burguluk

---

[238] Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Bu kısımda eğmenin olmaması nedeniyle üst eşikle burgular arasında metal bilezik, misina veya ağaçtan ibaret bir telgeçen (telgeçiren) bulunmaktadır (bkz. Resim no. 3.9.). Baltasazların bağırsaktan yapılan telleri yakın zaman önce yerini metal tellere bırakmıştır. Eskiden tek tek takılan teller artık geleneğe dönüşmüş bir anlayışla, genellikle ikitellilerde alta çift üste tek, üçtellilerde alt ve ortaya çift üste tek (bazen çift) olarak takılmaktadır. Bu yörelerde de el ile çalınan sazlarda "bam" teli uygulaması kesinlikle yoktur. Perdelerde yakın zaman önce bağırsaktan naylon misina kullanımına geçilmiştir. Perdeler yedi ile onyedi arasında olmakla beraber Alevî - Bektaşî'lerde genellikle onikidir. Oniki perdenin Alevî inancında önemli bir yer tutan Oniki imamları simgelediği görüşü yaygındır. Perdeler diyatonik olup, bu özelliğini karar sesi "Lâ" kabul edilen ve yaklaşık bir koma nispetinde pest olan

ikinci derece "Si" ve paralel beşlisi "Fa diyez" sesinden almaktadır. Bu sazlarda da alt tek "Lâ" kabul edildiğinde genellikle "Re diyez" ve "Sol diyez" perdelerinin olmadığı görülmektedir.



Resim 3.9. Telgeçiren (Telgeçen)

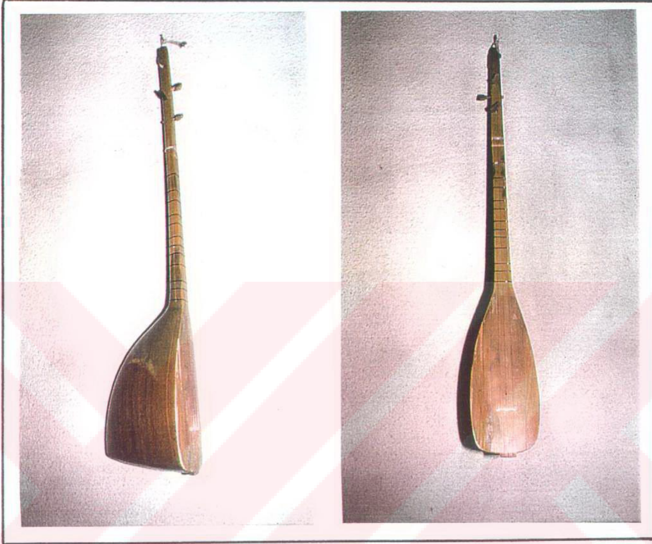


Resim 3.10. Telgeçiren (Telgeçen)

[239] Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Baltasazların bir oktav tiz kullanılan küçükleri de yapılmakta ve bunlara saz yavrusu anlamında "cura, cüre veya cürre" denilmektedir. (bkz. Resim no. 3.11) Bunun gibi, "özellikle Tunceli, Arguvan, Elbistan vb. yörelerde küçük çocuğa da "cura" denilmektedir" **[240]**. Curanın ve büyük boy sazın birlikte çalınması geleneğe dönüşmüştür.

[240] Süleyman Yıldız, a.g.g.



Resim 3.11. Cura Baltasaz

[241] **Erol Parlak, Muharrem Temiz Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.**

Gâzimihâl, bu terimin kökeni ve anlamları konusunda çeşitli bilgiler vermektedir. Cura teriminin anlaşılması bakımından yararlı olan bu bilgiler aşağıda verilmiştir:

"Farsça sözcüklerinde şeddeli rı ile hareketli bir curre kelimesi ve onun 5 anlamı yazılıdır. Lûgatçılarımız bizdeki cura sıfatını bundan gelme saymışlardır. Bizdeki kelime ayrı ve bir yansıtma görünüşündedir. Mesela eski yurav kelimesinden gelmiş olabilir (curağ)... Türkçe'de curre söylenişi hiç bir ülkede yoktur... Türkçe cura sözünde curlak ses anlamı gizlidir... Dehlevî'de Curre denilen bir sazın adı ancak geçer. Bir beyitinin tercümesi şudur: Ey çalgıcı! gel, o çocuk gibi curayı çocuklar gibi kucakta tut da, hoş bir surette çalasın... Cura ses de vardır: dik ses anlamıyla. Türk diyeleklerinde (c) ile başlayan Türkçe kelime bulmak imkansızsa da onomatopelerin yer bulmuşluğu fark ediliyor: mesela Cır, Cırlamak, Cırlak gibiler, Yur, Ir ve onların fiil ve

iştikaklarıyla bir düşüyor. Şu halde Farsça'da bir Curre varken, Türkçe'den de Cur'dan türeme bir kelime çıkıp ikisinin eşleştikleri düşünülebilir Kelimenin bizdeki fazla yaygınlığı bunu umduruyor. Sonuna (a) almış olabilir" **[242]**.

Cura terimi halk şiirinde de çokça geçmektedir;

"Göremedim baharını yazını
Çalamadım curasını sazını
Özge yarin nice çekem nazını
Gözlerimden akan sel iler iniler" **[243]**.

Cura baltasazlar, büyükleri ile hemen hemen aynı yapıdadır. Tek fark tel sayılarında ve akort şekillerindedir. Bu sazlar genellikle, ya alt çift, üst tek olmak üzere fonksiyonel iki telli, ya da fonksiyonel üç tek tellidirler. Aralarında küçük farkların dışında önemli bir ayrılık bulunmayan bu iki yapıda da kullanım, iki telli kopuz kullanım geleneğiyle hemen hemen aynıdır. Ancak, her iki yapıda ikitelli ve üçtelli kullanım özellikleri biraradadır.

Arguvan Ermişlili Alevî dedeleri Ferahmus Önel ve Cafer Doğan'ın curalarındaki tel takılışı ve bu tellerin kullanımı ilginçtir. Orta eşikte üç tek telli gibi eşit aralıklarla hizalanan tellerden birinci ve ikinci teller üst eşikte ikitellide olduğu gibi yanyana, üçüncü tel ise üsttedir. Daha önce verilen iki yapının birlikteliği gibi görünen bu uygulamanın, kullanımda da aynı iki yapının ortak özellikleri görülmektedir. Bu husus, çalışmanın 3.3. no'lu konusunda ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Artık genellikle âşıkların ve Alevî dedelerinin ellerinde görülmeleri nedeniyle "dede sazı, âşık sazı" olarak da adlandırılan sazlara, kimi yörelerde "Karadüzen" de denilmektedir. Aslında büyük boy ve cura baltasazların her ikisininde adı olan karadüzen, büyük boyların bağlama düzeni çalınıyor olması ve bağlama diye adlandırılması nedeniyle, sonraları yalnızca cura baltasaz için söylenegelmiştir. Bu sazların karadüzen gibi bir diğer adı da, bazı yörelerde "Irızva"dır (bkz. Resim no. 3.12).

---

[242] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s.115-117

[243] Ahmet Z. Özdemir, a.g.e., s.264



Resim 3.12. Irızva (Ruzba)

[244] Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Anadolu'da "Irızva, Ruzva, Ruzba, Ravza" gibi değişik söylenişleri bulunan bu saz hakkında çeşitli kaynaklarda şu bilgiler yeralmaktadır:

"Ruzba; Cem törenlerinde semah ve nefeslerin seslendirilmesinde kullanılan eşkenar dörtgen biçiminde küçük tekneli, saplı bir çalgı" [245]. Irızva hakkında Gâzimihâl'in yaptığı tespitler de konunun anlaşılması bakımından yararlıdır. Bu nedenle aşağıdaki bilgilere yer verilmiştir:
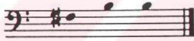
"Güney Anadolu'da hâlâ İrızva denilen, uzun saplı ve mızraplı bir nevî halk sazı kullanılıyor. (R) veya (L) sesiyle başlayan kelimelere (İ) katmak halk dilinde âdet olduğu için kelimenin esas bünyesi rızva veya rize idi demektir. Öte yandan Evliya Çelebi Ravza (Rı, vav, dat ve he harfleriyle yazılan bağçe mânâsına Ravza kelimesinin imlâsındadır) adıyla Arapkir'de icâdedilmiş bir nevî sazdan bahis açmıştır.

[245] Esat Korkmaz, a.g.e., s.298

...İngiliz müsteşriki Dr. Farmer bu sazın da mutlaka Asya'dan gelmeliğini düşünmeyi tercih ederek Ravza kelimesini Roda okuyor, ve arap harflerinde (rı, vav, dal, he) imlasıyle yazılan farisî rode (kiriş anlamına) kelimesiyle onu bir sayıyor Dr. Farmer rızva adlı bir sazın Güney Anadolu'da hâlâ kullanıldığını bilmediği için bu Rızva sazıyla kadim Arapkir bağlaması arasında aynilik görmeyi bittabi düşünememiştir. Kanaatimce şimdiki ırızva, eski Arapkir sazından bozmadır. Eskisinin adını rızva okumak ve kelimede bir metatezis arızası vuku bulup sonra da başına i katıldığına inanmak hiçde yanlış değildir.

Antepli Asım Efendi bu güney Anadolu sazını memleketinden tanıyordu. Burhânı Kaatı tercümesine sazın adını katarken başına (i) seslisini getirmeden yazmaya dikkat etmiştir. Seta. - üç telli tanburdur ki, Karadüzen ve Rizve dedikleridir diyor" [246].

Gâzimihâl'in ırızvanın mızraplı bir saz olduğu yolundaki tespiti, el ile çalınan sazların da mızraplılar sınıfında gösterilmesi alışkanlığından doğan teknik bir hatadır. Halk müziği konusunda özellikle Çukurova yöresinde önemli araştırmalar yapmış olan Macar Müzikolog Belâ Bartok'ta aynı yanlışa düşmüştür. Cura ırızva hakkında "üç telli, tezeneli, sabit perdeli bir çalgıdır. Açık tellerin akordu şöyledir:



Göçürülmüş yazımındaki durumu
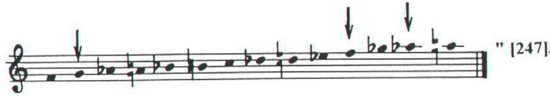


Bağlama perdelerle III. Tel dizisi şöyledir.
Asıl sesler



---

[246] Mahmut Râgıp Gâzimihâl,"Musiki Tarihimiz ve Folklor Malzemesi," TFA, C.2, S.44, Mart 1953, s.692

Göçürülmüş biçimleri



" [247].

tespitlerini yapan Bartók eserinde, cura ırızva çalan Haruniye'li mahalli usta Kır İsmail'in aşağıdaki resmine de yer vermiştir. (bkz. Resim no. 3.13.).



Resim 3.13. Haruniyeli Kır İsmail

[248] Béla Bartók, a.e., s.56

Kurt ve Ursula Reinhard'ın "Musik der Turkei" adlı eserlerinde de resmi verilen Kır İsmail, ırzıvayı el ile çalan tipik bir köylü sanatçısıdır. Nitekim, Ali Rıza Yalgın'ın yaptığı tespitlerde ırızvanın el ile çalındığı konusunda da bazı bilgiler bulunmaktadır:

[247] Béla Bartók (Çev. Bülent Aksoy) , Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Ekim 1991, Ayhan Mtb., s.177

"Irızva dört burmalı, üç tellidir. Üst tele baş tel, ikinci tele ortatel, alt tele sarıtel denir. Burmaların bir tanesi kullanılmaz. Irızvanın ikinci adı KARADÜZEN'dir. Irızvalar ikiye bölünür. Bunların farkları sadece birinin diğerinden küçük olmasından ibarettir. Büyük Irızvalara BAZ, küçüklerine CURA adı verilir.

Sazın çivi yataklarından çanağına kadar olan yerine KOL, çağur'da TARAK adını alan yerine EŞEK, göğsüne DÖŞ, tellerin bağlandığı son kertiklere TELDAMAĞI, teknesine KASNAK adı verilir.

Irızvaların perde adedi onüçtür. Cura ırızvalar arasında perdelerin genişlikleri biraz daralmakla yine onüç üzerindedir. Bunların arasında modern bir şekil olarak şehirlerde çalınanlarında altı tel varsa da hakiki karadüzen bunlar değildir... Cenubî Anadolu'da şimdiye kadar adı geçen sazların çağurdan madasında mızrap kullanılmaz. Hepside tıpkı KİTERA gibi şehâdet parmağı ile çalınır." **[249]**.

Irene Markoff ırızvaların Kayseri'de görüldüğünü belirtmektedir **[250]**. Kayseri'nin özellikle Sarız kesimi daha önce de belirtildiği gibi Tunceli göçerleri olduğu bilinen Alevî-Bektâşîlerin yoğunlukla yaşadığı ve el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü bir yöredir. Bu yörede kullanılan sazlar da genellikle büyük boy ve cura olmak üzere iki çeşittir. Yaklaşık 33-35 cm. tekne boyunda olan yapıya genellikle cura ya da cüre denilmekteyse de, büyük boy sazlar için bağlama dışında özel bir ad kullanıldığına, özellikle de ırızva denildiğine rastlanılmamaktadır. Zira, günümüzde bu yörede ırızvaların karakteristik konik tekne tipinin terkedildiği ve bütünüyle armudi formun benimsendiği görülmektedir. Ancak bu sazlarda, baltasazlardan kalan çeşitli unsurlar hâlâ yaşatılmaktadır. Örneğin bu yörenin en önemli sanatçılarından Âşık Nesimî Çimen, ısrarla daha evvel bahsedilen tarzda eksik perdeli sazlar kullanmıştır. Alevî sazının oniki perdeli olduğunu vurgulayan Çimen, çok perde uygulamasının Sünnîlerde olduğunu belirtmektedir. Eline verilen çok perdeli sazların perdelerinin bazılarını cebinden çıkardığı çakı ile kestikten sonra "şimdi Alevî sazı oldu" deyip çaldığı bilinmektedir. Âşık Nesimî Çimen'in kullandığı sazın perdeleri şöyledir:

---

[249] Ali Rıza Yalgın, a.g.e., s.29-30

[250] Irene Markoff, Musical Theory, Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey, Basılmamış Doktora Tezi, 1986, Washington Üniversitesi, s.75



Yakın zaman önce bir çok yörede armudî tekne formunun benimsenmesi nedeni ile konik tekneli baltasazlar terkedilmiştir. Buna bağlı olarak da "Irızva" ve "Karadüzen" gibi adlandırmalar hemen hemen yörelerinde bile kaybolmuştur. Günümüzde bu sazların adlarından, yalnızca baltasaz deyimi bilinmektedir. Ancak armudi formun genelde benimsenmiş olmasına rağmen özellikle Malatya (Arguvan) ve Kahramanmaraş (Elbistan) Alevî dedeleri ısrarla bu sazları tercih etmekte ve baltasaz deyimini yaşatmaktadırlar.

El ile bağlama çalma tekniğinin Türkiye genelinde bizim tarafımızdan yeniden gündeme getirilmesi ile birlikte, özellikle genç kesimde bu tekniğe ilgi çok artmıştır. Aslen Arguvanlı olan saz yapımcısı Yusuf Toraman, el ile çalmaya yönelik olarak baltasaz tekne formunu bu günkü anlayış içine oturtmak suretiyle yeni bir saz yapmaya çalışmıştır. (bkz. Resim no.3.14)



Resim 3.14. Yaprak Baltasaz

---

[251] Erol Parlak, Yusuf Toraman Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.

Yusuf Toraman'ın ürettiği bu saz, ırızvaların bir çok özelliğini taşımasına rağmen benimsenmemiştir. Kanımızca bunun nedeni, artık saz çalanların armudi formun yuvarlaklığına ve bağlı olarak kucakta tutuluş rahatlığına alışmış olmalarıdır.

El ile bağlama çalma geleneğinin görüldüğü yörelerde kullanıldığını tespit ettiğimiz bir başka saz da "Bulgarî"dir. Araştırmalar arasında bulgarî'nin, Bulgar Dağı Yörüklerinden geldiği konusunda çeşitli fikirler öne sürüldüğü görülmektedir. Özellikle Çukurova bölgesi Yörüklerinde rastlanılan bu saz çeşidi hakkında, elimizde yeterince bilgi bulunmamaktadır. Ali Rıza Yalgın, el ile çalındığını özellikle belirttiği bu çalgı hakkında şu tespitleri yapmıştır:

> "BULGARI tıpkı ırızva gibi dört burguludur. Yalnız bunun muhitimizde çalınanı üç telli olmayıp dört tellidir. Âşık Veysel'in anlattığına göre bulgarıların iki teli olduğuda varidir. Bulgarı onaltı perdeli olup çivilerle burmanın birinci perdesine BAŞPERDE diğer perdelerine umumiyetle ZİLPERDE adı verilir. Diğer aksamının aldığı isimler ırızvada geçen isimlerin aynidir" **[252].**

Ali Rıza Yalgın, eserinde bu sazın bir resmine de yer vermektedir. Bizimde çalışmamıza aynen aldığımız bu resim incelenecek olursa, bulgarinin volüm ihtiyacı ile telleri çift çift takılmış iki telli bağlamadan başka bir şey olmadığı kolayca anlaşılmaktadır (bkz. Resim no. 3.15) Bu konuda Âşık Veysel'in anlattıkları da görüşümüzü doğrulamaktadır. Bu bilgilerden anlaşılmaktadır ki, bulgariler doğudan batıya Toros dağları boyunca yaşamlarını sürdüren, konar-göçer Yörük Türkmen saz kültürünün iki telli unsurlarıdır. Gâzimihâl bulgarı sazının Kastamonu'da da görülüşü üzerine şu tespitleri yapmaktadır:

> "Kastamonu'da cura sazına bulgara diyorlar. Cura sözü orada genellikle kullanılır: bodur ve küçük anlamına gelir. Bulgara bulgarıdır. Bulgarı adının Bulgaristan Bulgarı olmadığını yerinde ayrıca belirtmiştik. Türkçe folklor unsur adlarını tesadüfen komşu dillerdeki adlandırılışlarıyla bir tutmakta acele edilmemeli, tarafsızlıkla aksi imkanlar da yeni baştan araştırılmalıdır" **[253].**

---

[252] Ali Rıza Yalgın, a.g.e., s.30

[253] Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e.



Resim 3.15. Bulgari

[254] **Erol Parlak, Süleyman Şenel Saz Koleksiyonundan Görüntülendi.**

Şanlıurfa'nın Kısas köyünde yaşamakta olan Alevî Türkmenler, genelde tezeneye geçmelerine rağmen el ile çalma geleneğini de hâlâ sürdürmektedirler. Yakın zaman öncesine kadar ırızva tipi sazlar kullanan bu topluluklar da artık armudi form benimsenmiştir. Yörede bağlama, saz terimlerinin yanında "dandıra, damdıra" gibi adlandırmaların da olduğu dikkat çekmektedir [255]. Fonksiyonel üçtelli bağlamadan başka bir şey olmayan bu sazlardaki böylesi adlandırmalar, tipik birer onomatopedir. Zira, Anadolu'da dandıra, damdıra, damura, dambura, tambura, dıngıra, dıngır, dıngırdatmak gibi ses yansımalarından doğan isimler oldukça fazladır.

---

[255] **İrfan Gürdal, a.g.g.**
(Urfa Kısaslı Âşık Sefaî yörelerinde eskiden bağlamaya dandıra, damdıra denildiğini belirtmiştir).

3.3. El İle Bağlama Çalma Geleneğinde Kullanılan Düzenler

El ile bağlama çalma geleneği, kullanılan düzenler bakımından oldukça çeşitlilik göstermektedir. Kopuzun köklerine kadar uzanan ikitelli, üçtelli ve bu iki yapının içiçe kullanıldığı geleneksel bir çok düzenin yüzlerce, belki de binlerce yıldan beri korunup günümüze kadar taşınabilmiş olması hayret vericidir. Hareketli yaşam olgusunun getirdiği zengin hayal dünyası içinde şekillenen bu düzenlerden, tezeneli de olduğu gibi el ile çalmada da Türkiye genelinde en çok kullanılan "Bağlama düzeni"dir. Bağlama düzeni daha önce de belirttiğimiz gibi iki telliden üç telli kullanıma geçişten beri kopuzun el ile çalınış vd. gelenekleriyle çok iyi uyum sağlamış olan ve genellikle başka topraklarda görülmeyen Anadolu'ya has bir düzendir. Düzen çeşitlerinin en fazla olduğu Teke Bölgesi Yörüklerinde asıl düzen olarak hep bu düzen kullanılmakta ve bu düzendeki ezgiler çalınıp bittikten sonra diğer düzenlere geçilmektedir. Kütahya yöresi üçtelli curasında da diğer düzenlerin yanında özellikle bağlama düzeni kullanılmaktadır. Tunceli, Sivas, Malatya (Arguvan), Kahramanmaraş (Elbistan), Tokat, Amasya, Erzincan, Gaziantep vb. Doğu ve Güneydoğu Anadolu yörelerinde, el ile çalmada kullanılan ana yapı konumundaki bağlamaların asıl ve tek düzeni yine bu düzendir. Böylece görülmektedir ki, bağlama düzeni çalınışındaki pozisyon rahatlığı, tınısı ve geleneksel çokseslilik özellikleriyle, el ile çalmanın ayrılmaz bir parçası ve vazgeçilmez tek düzenidir.

Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da el ile çalmada bağlama düzeninden sonra daha çok ikitelli çalış anlayışına uygun yapılar karşımıza çıkmaktadır. Daha öncede belirttiğimiz gibi büyük boy bağlamalar ile onun bir oktav tiz frekansta kullanılan curaların birlikte çalınması, özellikle bu yörelerde geleneğe dönüşmüştür. Bu gelenek ve anlayış içerisinde kullanılan curaların ise; ya fonksiyonel iki telli ya da fonksiyonel iki tel ile birlikte ünison bir orta teli de bulunan, iki yapıda olduğu görülmektedir. İki telli bağlamalar kopuzun en eski örneklerine kadar uzanan geleneksel bir anlayışla dörtlü olarak (alt tel Lâ kabul edilirse "Lâ, Mi" şeklinde) akort edilir. Bazen beşli (Lâ, Re) akortlandığı da görülmektedir. Telleri Bağlama düzeni akortlanmış sazların, zaman zaman çalınacak ezginin karakterine göre orta telinin çıkarılıp iki telli olarak çalındığı da görülmektedir. Aşağıda açıklanan "Ruzba düzeni" bu şekilde yapılmaktadır.

"Ruzba düzeni: Semahlar çalınacağı zaman; orta telin çıkarılması, üst telin Mi'ye alt telin ise Mi'nin alt beşlisi olan Lâ'ya akortlanmasıyla yapılan ruzba akordu. Ruzbanın üç teli, alttan üste doğru Lâ-Re-Mi olarak akortlanır; semah çalınacağı zaman ruzba düzenine geçilerek gerekli değişiklik yapılır". **[256].**

Bu düzene zaman zaman "şık düzeni" de denilmektedir. Şık; ikiye ayrılmış bir şeyin parçalarından her biri demektir. Böylece şık teriminin bu düzen için tellerin ikiye ayrılmışlığını ifâde ettiği anlaşılmaktadır. Aynı düzene "Pençe düzeni"de denilmektedir. Bu adlandırma da, tırnakla tellere vurularak çalınması nedeniyle kullanılmaktadır. Ancak, bunlar adları her ne olursa olsun tipik ikitelli düzeninden başka birşey değildir. İki telli curalara volüm ihtiyacıyla genellikle alta çift, üste tek tel takılmaktadır. Nesimî Çimen gibi bazen alta üç, üste iki tel takan sanatçılar da vardır. Ancak ister ikişerli, ister üçerli takılsın, alttaki ve üstteki teller mutlaka birbirine ünison akortlanmaktadır. Bunun yanında, özellikle Teke bölgesi iki tellilerinde çift takılan üst tellerden birinin alta göre ünison akortlanması anlayışı da gelişmiştir. Bu durumda akort "Lâ, Lâ + Mi, Lâ" veya "Lâ, Lâ + Re, Lâ" olmaktadır. Bu uygulamaya, doğu bölgelerinde genellikle rastlanmamaktadır. Bu konuda elimizde bulunan tek örneği, Erdal Erzincan katıldığı bir müzikli toplantıda iki telli cura çalan Arguvanlı Alevî dedesinde gözlemlemiştir. Curada alta çift, üstte tek tel kullanan dede, alt iki telin üsttekini alta göre beşli (Lâ, Re) olarak akortlamış böylece alttan yukarı "Lâ, Re+Mi" şeklinde, fonksiyonel kullanımı farklı ancak akort olarak Bağlama düzeninin tıpatıp aynı olan bir düzen elde etmiştir. Çalınış pozisyonu olarak da alt tel birinci derece kararla icra edilen bu düzende, ezgi hep alt telde dönüşerek yürümektedir. **[257].** Kanımızca bu uygulama şekli, Bağlama düzeni akortlanarak çalınan büyük boy sazlara eşlik olarak kullanılan cura da sonradan, geliştirilmiştir. Zira, genellikle alt tel açık kararla çalınmakta olan bu bölge curalarında ikinci bir örneğine rastlanılmayan bu uygulama yaygın değildir. Bireysel bir düşünce olma ihtimali yüksektir. Ancak ikitelli sazlarda, üçtelli kullanım özelliklerini vermesi bakımından oldukça orijinaldir.

Doğu ve Güneydoğu Anadolu yöreleri el ile çalınan curalarında karşılaşılan bir başka yapıda, fonksiyonel alt ve üst telin ortasına, ünison anlayışta bir üçüncü telin takılmasıdır. "Lâ, Lâ, Mi" şeklinde ortaya çıkan bu düzenin kullanımı yaygındır.

---

[256] Esat Korkmaz, a.g.e., s.298.

[257]. Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, İst.,1996

Bağlamada ikitelliden üçtelli döneme geçilişin belki de ilk örneklerinden olan bu düzenin kullanımı, ek ünison sesin dışında karakteristik ikitelli kullanımı ile aynıdır. Özellikle Arguvan Ermişli yöresinde orta telin üst eşikte alt tele yakınlaştırılması ile bu iki yapının ortak kullanımını içeren üçüncü bir anlayış da gelişmiştir.

Teke bölgesi, Bağlama düzeni yanında daha bir çok düzeni bünyesinde barındıran ve düzen kültürü bakımından en zengin yöredir. Öyleki, el ile çalmada kullanılan bu düzenlerin çoğuna, diğer yörelerde genellikle rastlanılmamaktadır.

Teke bölgesinde, Bağlama düzeni dışında düzenlerin özel adları genellikle yoktur. Adlandırmalarda da bir kaç yöntem dikkat çekmektedir. Çalınan ezginin adına göre düzenin adlandırılması bunlardan biridir. Örneğin: "Lâ, Re, Re" şeklinde yapılan akorda Ramazan Güngör, genellikle zeybek ezgileri çalıyor olmasından dolayı "Zeybek düzeni" demektedir (bu düzende iki oktavlık ses sahasının kullanılıyor oluşu önemlidir). Bunun gibi üç telin ünison akortlanmasıyla elde edilen "Lâ, Lâ, Lâ" akorduna da aynı sanatçı, bu düzende çaldığı çiftetelli oyun havasından dolayı "Çiftetelli düzeni" demektedir. Çiftetelli düzeninde de ezgiye yönelik olarak iki oktav ses sahası kullanılmaktadır. Adlandırmalarda karşılaşılan bir başka yöntem ise bir düzende bir başka sazı taklit ederek ezgi çalma ve buna bağlı olarak o düzene taklit edilen çalgının adını vermektedir. Örneğin Ramazan Güngör, kaval taklidi ile ezgiler çaldığı "Lâ, Re, Lâ" akorduna "Kaval düzeni" demektedir. Adlandırmalarda bazen de ezginin çalınış tekniğinin düzenin adı olduğu görülmektedir. Örneğin Ramazan Güngör, "Lâ, Lâ, Re" akordunda ezgileri orta ve üst teli başparmağıyla boğarak çaldığı için bu akorda "Boğma düzeni" demektedir. Bu düzen el ile çalınan Kütahya curasında da vardır. Ancak, boğma düzeni gibi bir adlandırma yoktur. Kütahya Curasında görülen "Lâ, Re, Fa" seslerinden oluşan ve müstezat olarak bilinen akort şekline, el ile çalma geleneği içinde hiç bir yörede rastlanılmamaktadır. Bu da, divan kültürü etkisindeki Kütahya müziğinde varolan müstezat akort şeklinin, zamanla el ile çalınan curaya da aktarılmasından kaynaklanmaktadır. Teke yöresinde daha öncede belirttiğimiz gibi son dönemlerde kullanılmaya başlanan "Bozuk düzen" terimi de vardır. Ancak, hangi akordun gerçek Bozuk düzen olduğu belli değildir. Örneğin; Dirmilli Hüseyin Karakaya "Lâ, Mi, Mi" akorduna Bozuk düzen derken, Ramazan Güngör "Lâ, Mi, Si" seslerinden oluşan akordu Bozuk düzen olarak adlandırmaktadır buna karşılık Dirmil'de de kullanılan "Lâ, Mi, Si" akorduna ise

buralı hiç bir sanatçı Bozuk düzen dememektedir. Türkiye genelinde bilinen "Lâ, Re, Sol" seslerinden oluşan Bozuk düzen çeşitiyle hiç benzeşmeyen bu yöre Bozuk düzenlerinde kullanım, yine gezgin Yörüklere ve el ile çalmaya özgüdür.

Müzik çevrelerinde "Misket düzeni" olarak bilinen "Lâ, Re, Fa diyez" seslerinden oluşan akort şekli Teke yöresinde de vardır. Ancak misket adını, bu yöre sanatçılarından Ramazan Güngör dışında hiç kimse kullanmamaktadır. Bu da kanımızca, müzik adamları ile zaman zaman yanyana gelen Ramazan Güngör'ün kopuz, şelpe terimlerinde olduğu gibi, öğrendiği her yeni şeyi hemen kullanmaya başlaması alışkanlığından kaynaklanmaktadır.

El ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü diğer yörelerde de görülen düzenlerin, bu şekilde adlandırılmaları ve tanımlanmaları belli ölçüde geleneksel olmasına karşın yanıltıcıdır. Ancak, görülen şudur ki; Anadolu el ile çalma geleneği, düzen çeşitliliği yönünden de oldukça zengindir.

3.4. El İle Bağlama Çalma Geleneğinde Görülen Ezgi Türleri

El ile bağlama çalma geleneğinin görüldüğü yöreler, el ile çalınan ezgi türleri yönünden de oldukça çeşitli ve zengindir. Teke bölgesi çok sayıda ve farklı yapılardaki müzik formları ile bu konuda da başta gelmektedir. Yörük yaşantısının hemen her noktasında yer alan, bağlama ile çalınan bu köklü ezgileri, genel bir değerlendirme ile, Boğaz havaları, Oyun havaları, Gurbet havaları ve diğerleri şekilde sınıflandırmak mümkündür.

"Boğaz havaları" veya kısaca "boğaz" da denilen tür, Teke yöresi müzik kültürü içinde orijinalitesi ve müzik özellikleri ile en ilginç ezgilerin belki de başta gelenidir. Teke yöresi ile özdeşleşmiş ve Anadolu'da yalnızca bu yörede görülmekte olan boğaz havaları, kendine özgü karakteristik bir yapıdadır. Bu ezgilere neden boğaz havaları denildiği konusunda değişik fikirler öne sürülmektedir. Bunlardan biri, boğaz adının bağlamanın boğaz denilen sap kısmından çalınması sonucu geliştiği şeklindedir. Ancak, bağlama dışında kaval, sipsi, kemane vd. sazlarla da boğaz havalarının çalınıyor olması bu fikrin temelsiz bir yaklaşımdan ibaret olduğunu ortaya koymaktadır. Araştırmacıların birleştiği görüş ise; özellikle çoban

çocukların başparmak ve işaret parmakları ile boğazlarına baskılar yaparak ses yardımıyla oluşturdukları ezgilerin, daha sonraları yörenin diğer sazları ile de çalınması sonucu meydana gelen yapıya boğaz havaları denildiğidir. Bize göre de, doğru olan görüş budur. Boğaz havalarında görülen Nene-torun boğazı, Melli kızı boğazı, Ümmühan boğazı gibi kişilere yönelik adlandırmalar ve bu ezgilerin bağlama, kaval, sipsi, kemane vd. sazlardaki icralarında da insan boğazı orijinali ses aralıklarının korunması bu fikrin doğruluğunu göstermektedir.

Tabiattaki sesleri insan sesi ile taklit ederek müzik yaratma, çok eski dönemlerinden beri varolan bir olgudur. Ancak, boğaz havalarında olduğu gibi kafa sesi ve göğüs sesi arasında hızlı geçişler yaparak ezgiler oluşturma ve bunu bir müzik tarzına dönüştürmenin dünyada genellikle dağlarda göçebe karakterde yaşayan, daha ziyade hayvancılıkla geçinen topluluklara özgü olduğu görülmektedir. 1967 TRT derlemelerinde Teke bölgesinde insan boğazına özgü çok sayıda boğaz havası derleyen Sarper Özsan'ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

> "Teke bölgesi Yörüklerinde rastladığımız boğazla oynayarak ses çıkarma batıda da var ve buna batılılar 'yodel' diyor. Özellikle İsviçre Alpleri'nde görülen bu tarz aynı bizdeki gibi, ancak müzik değişik. Yodel'lar ilginç ses kırılmaları yaratıyor. Ses kafa sesinden göğüs sesine, göğüs sesinden tam sese ani ve kırılarak geçiyor. Bununda kendi içinde bir güzelliği oluyor. Herhalde insanlar bu güzelliği yakalamış olduklarından bunu geliştirmişler. Yodel'ı genellikle erkekler yapıyor ve parmaklarını kullanmıyorlar. Bizde ise daha çok çoban kız çocukları yapıyorlar ve mutlaka başparmakları veya başparmakla birlikte işaret parmağını gırtlağını yönlendirmede kullanıyorlar. Boğazla oynayarak yapma geçişleri daha çabuklaştırıyor ve daha ajilite sağlıyor olabilir" **[258].**

Sarper Özsan'ın Teke bölgesi boğaz havaları ile yodel'lar arasında kurduğu bağıntı ilginçtir. Dikkat edilecek olursa Teke bölgesi insanının, özellikle önceki kuşakların günlük konuşmasında da bu tip ses kırılmalarının belli ölçüde varolduğu gözlenebilir. Bu ses çıkarma tekniğinin dünya üzerindeki doğuşu, kökeni ve coğrafi yayılışının bilinebilmesi ve özellikle de boğaz havalarının daha iyi kavranabilmesi için yodel'lar hakkında araştırma yapılmasının gerekli olduğunu düşünmekteyiz. Bu nedenle her ne kadar çalışmamızın esasını yodel'lar oluşturmasa da yaptığımız araştırmalarda çeşitli kaynaklarda şu bilgilere rastlanılmıştır:

---

[258] Sarper Özsan, a.g.g.

"Jodel (İng.), Jodeln (Alm.) Yodel; İsviçre ile Avusturya'nın Tirol ve Almanya'nın yukarı Baviera bölgesinde rastlanan, tiz kafa sesleri ile pest göğüs seslerinin birbirini izlediği bir tür şarkı söyleme tarzı. Çin'in ve Amerika kıtasının dağlık bölgelerinde ve Afrika pigmeleri ile Avusturalya yerlileri arasında da rastlanır. Yodel ayrıca haberleşme için de kullanılır. Kökeni antik çağa kadar uzanan yodel'in kesin olmamakla birlikte Alp boynuzunun sesinin taklit edilmesinden ortaya çıktığı sanılmaktadır" **[259]**.

"İsviçre ve Tirol dağları arasında kalan kısımlarda rastlanır. Göğüs sesi ile kafa sesinin aniden geçişleri ile oluşturulmuş bir şarkı söyleme tarzı iletişim için de kullanılır" **[260]**.

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşıldığı üzere insanlık tarihinde oldukça eski olan ve ortak bir yaşam şekline bağlı olarak gelişen bu tarz, dünyanın değişik bölgelerinde vardır. Ancak, boğaz havalarında yodel'lara göre ezgisel farklılıklarının yanında, özellikle kafa sesinin abartılı olmayışı dikkat çekmektedir. Ayrıca yodel'ların bizdeki gibi insan boğazından çalgılara geçip daha da gelişerek, bu sazlara ait yeni yapı ve tekniğe dönüştüğü yolunda bir bilgiye rastlanılmamaktadır.

Boğaz havalarının ilk çıkış kaynağı olarak bilinen insan boğazına özgü uygulamada, tabiattaki özellikle hangi sesin taklit edilmek istenildiği açık olarak belli değildir. Ancak, bölgenin çok sayıdaki boğaz adlarında, yörede "dugguk" ya da "duguk" olarak bilinen, guguk kuşuna yönelik boğazlar dikkat çekmektedir (örnek bkz. Ek X) Bu kuşun yöre insanının gönlünde ayrı bir yeri vardır. Guguk kuşunun kendine has ötüşündeki boğazından gelen bu içli sesler, insanları hep etkilemiştir. İster sazlarla, isterse insan boğazıyla çalınıp söylensin, başta dugguk boğazı olmak üzere, çok sayıdaki boğaz ezgisinde guguk kuşu ses karakterinin hissedilmesi ve bu kuşun ötüşündeki gibi geniş ses aralıklarının ezgilerde de yer alması gibi nedenlerle, boğaz havalarının guguk kuşunun boğazının taklidinden doğmuş olabileceği fikri gelişmektedir. Ancak bu görüş kesin değildir. Zira, yöre insanları da dahil olmak üzere görüşme yaptığımız çok sayıdaki kişi, bu konuda açık herhangi bir bilgi verememektedir.

---

[259] Ana Britanica, Ana Yayıncılık Mtb., 1990., İst., C.22, s.416

[260] Webster's Third New Information Dictionary , Made in USA Copyright, 1986 by Merrian Webster Inc, C.3, s.2652

Boğaz havalarını genellikle, 12-16 yaş arasındaki Yörük çocukları yapmaktadır. Erkek çocukların boğaz yaptığı görülmekteyse de, boğaz daha çok kız çocuklarına özgüdür. Sarıkeçili kızının boğazı, Ümmühan boğazı, Varsak kızı boğazı, Honamlı kızının boğazı, Melli kızının boğazı, Haslı kızının boğazı vb. bir çok boğaz adında bu olguyu görmek mümkündür. Aşağıda verilen resimde de görüldüğü gibi Yörük kızları yalnızca başparmakları veya hem başparmak hem de işaret parmakları ile, gırtlağa ölçülü baskılar yapıp aşağı yukarı hareket ettirerek, ses yardımıyla birtakım ezgiler çıkartmaktadırlar.



Resim 3.16. Boğaz Çalan Yörük Kızı

[261] Erol Parlak, Teke Bölgesi Derlemelerinden

Yodel'larda olduğu gibi, zaman zaman uzak mesafedeki kişilerin birbirine seslenmek için kullandıkları ve yörede "hada" ya da "ümük çalma" **[262]** da denilen bu işlemi genellikle kız çocukları yaptığı için, bir çok boğaz ezgisinin kız çocuğu adlarıyla anıldığı görülmektedir. Yaptığımız araştırmalar sırasında erkek çocuk adlarıyla anılan boğaz havalarına rastlanılmamıştır. Bu da, boğaz havalarının, daha çok kız çocuklarına özgü bir tarz olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Sarper Özsan buna ek olarak, bu tarzın özellikle keçi çobanı olan kız çocuklarında görüldüğünü belirtmektedir **[263]**.

[262] Ümmüşen Gürsoy, Kişisel Görüşme, 1997
(Aslen Antalya Korkuteli Yörüklerinden olan Gürsoy kendi yöresinde boğaz havalarına "ümük çalma" denildiğini, anneannesinin de ümük çaldığını belirtmektedir.)

[263] Sarper Özsan, a.g.g.

Burdurlu Hamit Çine, boğaz havalarının ilerki yaşlarda görülmemesi konusunda, "yaş ilerledikçe ses tellerinin sertleşmesi nedeniyle boğaz çalmak zorlaşır" [264]. tespitini yapmaktadır. Gerçekten de ilerlemiş yaşına rağmen boğaz yapanlar görülmekteyse de, (bkz. Resim no.3.17) insan boğazına yönelik uygulama genellikle 12-16 yaşlar arasındadır.



Resim 3.17. Boğaz Çalan Yörük Erkeği

[265] Erol Parlak, Teke Yöresi Derlemelerinden

Boğaz havalarının ilk kez ne zaman yapılmaya başlandığı bilinmemektedir. Ancak anlaşılan şudur ki, Yörük yaşantısının doğal bir parçası olarak gelişen bu tarz tarihin derinliklerinden günümüze kadar yöre insanının gönlünde yaşayagelmiştir. Çalışmamızda bir örneğini de verdiğimiz (bkz. Ek. Z) gırtlakta boğaz çalma veya söyleme geleneği kaybolmak üzeredir. Bu gün Teke bölgesi Yörüklerinde çocuklar boğaz tarzını tanımamakta, boğaz yapmayı bilenler ise belli bir yaşın üzerindeki sayılı bir kaç kişiden öteye gitmemektedir.

Boğaz havalarının, insan boğazındaki ilkel tipinden çıkıp zengin bir müzik tarzına dönüşmesi ve çağlar aşarak bu güne gelmesinde en büyük pay, kuşkusuz öncelikle bağlama olmak üzere, sipsi, kaval, kemane vd. sazları çalan ustalarındır. Bu sazlarla önceleri boğaz yapmayı taklit eden sanatçılar, zamanla her biri diğerinden farklı ve çalınan saza özgü boğaz ifadelerini yakalamayı başarmışlardır.

---

[264] Hamit Çine, Halk Müziğinde Boğaz Havaları, Teke Zortlatmaları ve Gurbet Havaları, Özel baskı, İzmir, s.7

Bunun sonucunda da, özellikle üçtelli bağlamada dünyada yalnızca bu yörede görülen ve bu saza özgü "parmak vurma" denilen ses çıkarma tekniği oluşmuştur. Üçtelli bağlamalar çalınış tekniği, tınısı ve çokseslilik özellikleriyle boğaz tarzı müziği çok geliştirmiş ve zenginleştirmiştir. Bu gün artık, boğaz havaları diğer sazlarla da çalınmasına rağmen özellikle üçtelli bağlama ile özdeşleşmiş bir tür görünümündedir. Üçtelli bağlamalarda boğaz havaları, parmak vurmanın yanında tel çekme tekniği ve bütün tellere vurularak da çalınmaktadır. Bu teknikler, parmak vurma kadar olmasa da boğaz havalarına farklı bir tat katan orijinal birer çalış biçimleridir.

Boğaz havaları, genellikle serbest ritimli (sözlü veya sözsüz) ve kalıp ritimli (sözlü veya sözsüz) iki ayrı yapının peşpeşe tekrarlanmasından oluşmaktadır. Ancak, bu yapının bütününe ya da parçalardan birine mi boğaz denilmesi gerektiği yolunda çelişkili fikirler öne sürülmektedir. Bir düşünceye göre bu bütünün iki parçası da boğazdır ve öyle adlandırılmalıdır. Bir diğer görüş ise serbest ritimli bölümlerin boğaz olduğu, ona bağlanan ritimli bölümlerin birer Teke zortlatması olduğu yolundadır. Üçüncü bir fikre göre de baştaki serbest bölümlerin aslında gurbet havası türünde uzunhavalardan geldiği veya birer "gezinme" olduğu ve bu nedenle, daha sonra gelen ritimli kısımlara boğaz denmesi gerektiği doğrultusundadır. Kanımızca, gırtlakta uygulanan boğazlarda çok sayıda hem ritimli hem de serbest ezgilerin varolması, serbest kısımlarda gurbet havalarında görülmeyen boğaz tarzına has ifadelerin yeralması, ritimli kısımlarda da usûl ve metronom bakımından Teke zortlatmalarının dışına taşan çeşitli özellikler bulunması nedeniyle, bizce bu yapının bütününe boğaz havası demek daha doğru olacaktır. Çünkü, ritimli kısımlarda genellikle çok hızlı seyreden Teke zortlatmalarının aksine oldukça ağır bir metronom anlayışının da çok kullanılması ve Teke zortlatmalarının genelinde görülen 9/16'lık usûlün yanında 12/8 veya 10/8 gibi usullerin bulunması da dikkat çekicidir.

Boğaz havaları genellikle belli bir ses dizisinde seyretmektedir. Boğaz havalarında görülen dizi "Lâ" sesi eksen olarak alındığında daha ziyade şöyledir;

Yukarıda gösterilen diziden başka bir dizide boğaz havasına rastlamak genellikle mümkün değildir. Ancak, bu dizide zaman zaman serbest bölümlerde tizden peste doğru inilirken dördüncü derece olan "Re" sesi üzerinde bir "garip geçkisi" yapılmaktadır. Az da olsa, üçüncü derece "Do bekar" sesinin "Do diyez" olarak kullanıldığı görülür.

Boğaz havalarına serbest ritimli ezgilerin çalındığı bir bölümle başlandığı gibi, az da olsa ritimli bölümle başlandığına da rastlanılmaktadır. Bu serbest kısım, yöreye has ezgilerle genellikle inici olarak seyretmekle birlikte, çoğunlukla uzun değildir. Küçük geçkilerin de yapılabildiği ve genellikle peşpeşe ezgi tekrarlarına düşülmeyen bu bölüm, adeta ritimli kısmın hazırlayıcısı durumundadır. Dingin bir karakter taşıyan bu bölümde "Si bemol" sesini de kullanarak karara gelmek bu havaların özelliklerinden biridir.

Boğaz havalarının ritimli kısımları genellikle 9 zamanlıdır. Değişik metronom sayılarında görülen bu 9 zamanın yanında, 10 zamanlı ve 12 zamanlı usûller de vardır. Ritimli kısma genellikle ağır bir metronomla girilmektedir. Belli bir ezginin küçük değişikliklere uğratıldığı bu bölümde, çoğunlukla uzun tekrarlar yapılmaktadır. Ancak, bu tekrarlar sıkıcı değildir ve monotonluk yaratmamaktadır. Oldukça uzatılabilen bu bölümden sonra, tekrar serbest bölüme geçilmektedir. Küçük değişikliklerin görüldüğü bu bölümden sonra da yine ritmik kısma dönülmektedir. Bu işlem böylece üç, dört veya beş kere, hatta daha fazla tekrarlanabilmektedir. Ancak, genel anlayış gittikçe azalan ve küçük farklılıklar gösteren serbest kısımların yanında, her seferinde oldukça farklı karakterde görülen ve yoğun tekrarların yaşandığı ritimli kısımların olmasıdır.

Boğaz havaları, oldukça etkileyici özellikte bir müzik türüdür. Ramazan Güngör, insanların boğaz dinlerken ağladıklarına çok kez tanık olduğunu söylemektedir [266]. Gerçektende boğazlar; yalınlığı, içtenliği ve sıcaklığı ile insanı kolayca saran bir yapıdadır. Genellikle aşk, sevda ve tabiat gibi konuların işlendiği bu tür, ne yazıkki günümüzde kaybolmak üzeredir. Elimizde artık son örnekleri kalan
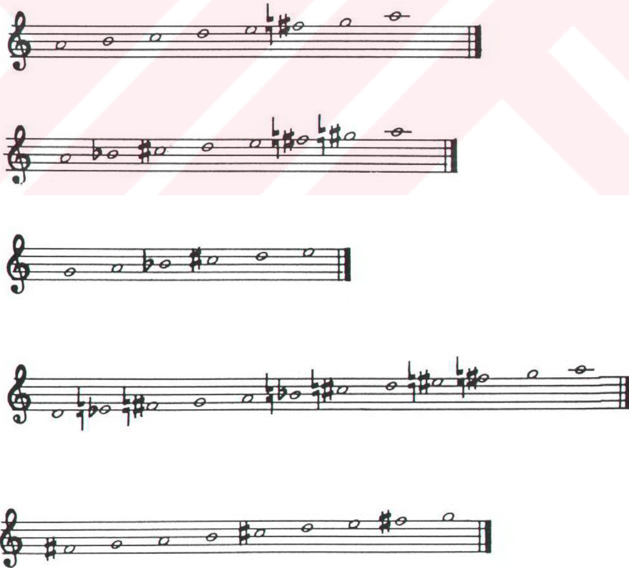
[266] Ramazan Güngör, a.g.g.

boğaz havalarının bazılarının adları şöyledir: Çörten boğazı, Deve durduran boğazı, Dugguk boğazı, Sürü yitiren boğazı, Övgü boğazı, Sirkat bağışlatan boğazı, Nene - torun boğazı, Havaca'nın boğazı, Dirmil boğazı, İncik boğazı, Yayık soğudan boğazı, Ümmühan boğazı vd.

Zeybekler, el ile çalma geleneğinin görüldüğü Teke yöresi müzik kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Batı Anadolu bölgesi içinde kendine özgü zeybekleri ile farklı bir yeri olan Teke zeybekleri, diğer sazların yanında özellikle üçtelli bağlamalarla bambaşka bir zenginliğe kavuşmuştur.

Teke zeybekleri, diğer yöre zeybeklerinde olduğu gibi 9 zamanlıdan 9/2'lik, 9/4'lük ağır ve 9/8'lik kıvrak zeybeklerin çokça bulunduğu bu bölge zeybekleri, yöre insanının ruhundan asil çizgiler taşımaktadır.

Üçtelli bağlamalarda çalınan zeybeklerin ses dizileri oldukça çeşitlidir. Bunlardan en çok kullanılanları "Lâ" sesi eksen alınırsa şöyledir:



Üçtelli bağlamaların geniş kullanım imkânlarından biri olan çeşitli düzenler, zeybek icralarında da kendini göstermektedir. Bu düzenlerin zeybeklerde kullanımında iki olgu göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, bir veya iki telde ezgiyi çalarken, diğer bir veya iki telde "dem" tutulmasıdır. "Lâ, Re, Re" akordunda "Kocaoğlan zeybeği"nin çalınışı bu anlayıştadır. Zeybeklerde asıl ezgiye karar sesi ile dem tutulması fikri, özellikle zurnada da vardır. Genellikle bir zurna zeybeği çalarken, diğer zurna karar sesinde dem tutmaktadır. Üçtelli bağlamada bu anlayış başarıyla uygulanabilmektedir. Zeybeklerde düzenlerin ilişkisinde ikinci şekil, üçtelli bağlamanın çoksesli yapısının içine dem olgusunun da belli ölçüde katılarak zeybek, Üçtelli bağlamada zeybeklerin çalınışında görülen temel anlayış budur. Yalnızca zeybekler değil, çoğunlukla bütün ezgilerin bu anlayış doğrultusunda üçtelli bağlamalarda çalındığı görülmektedir.

Üçtelli bağlamalar, mızrapla çalınan büyük boy bağlamalara ve diğer sazlara göre, zeybek müziğine çok farklı katkılarda bulunmuştur. Büyük boy mızraplı, bağlamalarda görülen zeybeklerin çoksesli ve zengin çalma tekniği altında yatan temel neden bu ezgilerin orijinalinde genellikle üçtelli bağlamadan büyük boy sazlara geçmiş olmasındandır. Bunun gibi, günümüzde zeybek mızrabı diye bilinen tezene vuruş şekillerinin orijinali üçtelli bağlamalardan ve el ile çalmadan kaynaklanmaktadır. Üçtelli bağlamalarda görülen göğse düzenli darplar vurarak ezgiye eşlik etme ise, zeybek ezgilerine daha dinamik bir ruh kazandırmaktadır. Âdeta, çok sayıda zeybek oynayan kişilerin ayak seslerini duyurabilen bu uygulama, mızraplı bağlamalarda taklit edilmesine rağmen aynı sonucu verememektedir.

Teke bölgesi uzun havaları içinde en çok görülen "gurbet havaları"dır. Bu nedenle gurbet havaları âdeta bu yöre uzun hava formunun genel adı olmuştur. Yörük geleneklerinin hemen her noktasından derin izler taşıyan bu uzun havalarda yöre insanının yaşadığı tarihi ve sosyal bir çok olguyu yanyana görmek mümkündür. Gurbet havaları hemen hemen yörenin tüm sazları eşliğinde söylenebilmektedir. Ancak üçtelli bağlamalar ile çalınanlar bir başka güzelliktedir. Yöre sanatçıları üçtelli bağlamaların zengin doğal dinamikleri ile kaynaşmış olan bu uzun havaların icrasında, gurbet havalarının ruhuna uygun özlü ve köklü ifadeler yakalamışlardır. Teke bölgesine has tavır ve ağız özellikleri gösteren bu ezgilerde daha çok hasret, ölüm, yiğitlik gibi temalar işlenmektedir. Gurbet havalarının bağlama ile icrasında

genellikle ritmik bir anlayış bulunmaktadır. 2 ve 3 zamanlı usûl tartımlarının ardarda gelmesiyle oluşan bu ritmik yürüyüş, serbest okunan sözlü kısmın altındaki eşlikte de devam etmektedir. Gurbet havalarının üçtelli bağlama ile icrasında genellikle aşağıda verilen ses dizisi görülmektedir. "Lâ" sesi eksen alındığında ortaya çıkan dizi şöyledir:



Gurbet havaları genellikle çıkıcı-inici seyir karakterindedir. Karar sesi civarında başlayan saz ve söz bölümündeki ezgilerde yavaş yavaş tiz seslere ulaşılmakta ve daha sonra çabuk seyreden ezgilerle yeniden başlanılan noktaya gelinerek karar verilmektedir. Bu seyirde, özellikle tizlerden pestlere gelinirken saz veya seste yukarıdaki karakteristik dizinin dördüncü derecesi olan "Re" sesi üzerinde "garip geçkisi" yapıldığına sıkça rastlanılmaktadır. Ayrıca ikinci derece "Si bekar" sesini "Si bemol"e dönüştürüp karara gitmekte karakteristik bir özellik taşımaktadır. Yörenin en çok bilinen ve bu yöreyle, hatta üçtelli bağlama ile özdeşleşmiş gurbet havası "Avşar Beyleri"dir. Çalışmamızda yer verdiğimiz bu ezginin üçtelli bağlama ile yorumu diğer sazlara göre oldukça farklıdır (Bkz. Ek A). Avşar Beylerinden sonra yörede en yaygın olan gurbet havalarından birkaçı şöyledir: Tekelioğlu, Güllükdağı, Alibey, Taşkesiği ağzı, Eylen durnam vd.

"Teke zotlaması, Teke zorlatması, Teke zoltlatması" veya diğer bir söyleyişle "Teke zortlatması" bu bölgenin karakteristik oyun havalarından biridir. Bir oyun olarak teke zortlatmalarının hareket kökeninin yörede çokça bulunan keçinin erkeği olan tekeden geldiği görüşü yaygındır. Zortlama deyimi de, daha ziyade tekenin kızgınlık döneminde içinde bulunduğu sinirli ve hırçın ruh halini ifade etmektedir. Bunun yanında, "küskün ve sinirli hareketlerle çekip giden kişi için; 'ne oldu buna zort zort gitti' deyimi köylerde günümüzde de kullanılmaktadır" **[267]**. Böylece Teke zortlatması oyununun Tekenin içinde bulunduğu ruh hali ile sağa sola sıçrarken

[267] Hamit Çine, Burdur'dan Damlalar, Uyan Mtb., İzmir, 1989, s.112

yaptığı hareketlerden kaynağını aldığı ve oyunda bu hareketlerin tasvir edildiği fikri oluşmuştur. Araştırmacıların bulguları ve Teke yöresi yaşlılarının anlattıkları hep bu yöndedir.

Güney Anadolu Türkmenleri arasında rastlanılan "Telez otlatma havası" Teke zotlatması ile söyleyiş yönünden bir benzerlik içindedir. Günümüzde kaybolmaları nedeniyle herhangi bir örneğini inceleme fırsatı bulamadığımız telez otlatma havaları hakkında, Ali Rıza Yalgın'ın tespitleri şöyledir:

> "Telez, tel gibi ince bir otun ismidir. Bu ot iki bin irtifalı yaylaların üzerinde ağustos ayında bulunur. Hayvanlar bilhassa koyunlar, bu otu yerlerken sevinçlerinden adeta oynarlarmış. Bu anlayışı, kavalcı çobanlar besteleyerek TELEZOTLATMA havasını bulmuşlardır" **[268]** .

Teke zortlatması ezgileri, oyunun yapısına uygun olarak canlı ve dinamik bir karakterdedir. İfade bakımından da özgün bir yapıda olan bu ezgilerdeki hızlı seyir ve kıvraklık en önemli unsurlardandır. Tespit edilen örneklerinin, hemen hepsi 9 zamanlı olan ve genellikle "2+3+2+2" veya "2+2+2+3" usûl kalıbındaki Teke zortlatmaları sözlü ve sözsüz olarak icra edilebilmektedir. Genellikle bir ezginin küçük değişikliklerle çokça tekrarlandığı ve bünyesinde geniş ses aralıklarına da rastlanılan Teke zortlatmaları, üç telli bağlamanın ahenkli ve dinamik yapısı içerisinde oldukça renkli ve zengin bir ifadeye kavuşmuştur.

Teke bölgesinde boğaz havaları, zeybekler, gurbet havaları ve Teke zortlatmaları dışında daha bir çok ezgi bulunmaktadır. Sözlü veya sözsüz olabilen bu ezgilerden bazıları genel bir ad ile, bazıları ise yalnızca o ezgiye has özel adlarla anılmaktadır. Çalışmamız içinde örnekleri de bulunan bu ezgiler Çiftetelli, Gelin ağlatma, Peşrev ve Kabardıç gibi genel adlarla anılırken, Kervan'da olduğu gibi özel ad alan ezgiler de bulunmaktadır.

Teke yöresinin dışında köklü ve zengin bir müzik kültürü olan Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, bu yörelerin karakteristik çeşitli türlerinde de el ile bağlama çalma geleneği görülmektedir. Günümüzde genellikle Alevî-Bektaşî toplulukları ve

---

[268] Ali Rıza Yalgın, a.g.e., s.22

Oğuzeli yöresi Türkmenlerinde az da olsa hâlâ sürdürülmekte olan bu gelenekteki ezgileri, konusu bakımından; "dinî" ve "dindışı" olmak üzere iki gurupta toplamak mümkündür. Suriye sınırı boyunca yeralan Oğuzeli Türkmenleri'nde dini formlara genellikle rastlanılmamaktadır. Yakın zaman önce mızrap kullanımına geçilen bu yörenin türküleri, uzunhavaları vd. yine bu yöreye has bir tavırla çalınmaktadır. Bölgenin tipik Türkmen ağzı olan "Barak ağzı" uzunhavalarında bu tavır daha da belirgin bir haldedir. Algılanması epey zor olan ve karmaşık ezgileri içeren bu tavrın zor oluşunun altında yatan temel neden, orijininde el ile çalınıyor olmasındandır. Zira, büyük bir coşku içinde genellikle hızlı seyderen ve çok çeşitli senkoplar üzerine kurulu bu ezgiler, el ile çalışın zengin temaları ile daha da karmaşık bir hâl almıştır. Mızraba geçildiğinde yöre sanatçıları tarafından mızrapla taklit edilerek sürdürülen bu tavır, şehirli müzik adamlarınca kavranamamış ve böylece yöresinde kalmaya ve zamanla kaybolmaya mahkum olmuştur.

Şanlıurfa (Kısas köyü), Malatya (Arguvan çevresi), Kahramanmaraş (Elbistan dolayları), Tunceli, Sivas, Erzurum, Erzincan, Tokat, Amasya, Kayseri (Sarız) yörelerinde yaşamakta olan Alevî-Bektaşî topluluklarında günümüzde mızrap kullanımına geçilmesine rağmen, özellikle dinî müzik türleri daha ziyade el ile çalınarak icra edilmektedir. Genellikle özel toplantılarda icra edilen bu ezgilerden gerek inançlardaki yeri gerek müzik özellikleri bakımından en önemli olan tür "semah"lardır. İslamiyetten önceki Türk inanç ve ibadet şekillerinden derin izler taşıyan semahlar, Alevî-Bektaşî topluluklarının "Görgü, Muhabbet Cemî, Abdal Musa" gibi değişik ad ve içerikte yaptıkları toplantılar içinde yeralırlar. Muhabbet Cemleri herhangi bir fırsat nedeniyle bir araya gelindiğinde yapılan cemlerdir. Semahlar, cemin sonuna doğru yapılmaktadır. Semah; "işitmek, duymak, dinlemek işitilen söz, iyi şöhret ve iyi anılma, şarkı dinleme" gibi anlamlar ifade eden 'sema, sima' kelimelerinin, Anadolu köylüsü ağzında aldığı şekillerden birisidir. Çeşitli yörelerde "samah, samak, zamak" gibi farklı söylenişlerine de rastlanılmaktadır. Değişik yörelerdeki tüm semahların en belirgin ortak yönü dini içerikli olmaları ve bu özün müzikle ifade edilmesidir. Dini duygunun müzik ve dansla güçlendirilmesi hatta çoğaltılması insanlık tarihinde çok eskidir. Semahlarda da gerek estetik hareketler gerek müzik insanı dinsel bir coşkuya götürmektedir. Daha ziyade sözlü müzik eserlerinin icra edildiği semahlarda, kullanılan dil genellikle sâdedir. Dinsel özle beslenen türküler, deyişler bazen belli kuralları, inançları anlatırken, bazende

kardeşlik ve yaşama sevincini dile getirmektedir. Ancak semahlarda ana konu; birlik-beraberlik, sevgi ve dostluktur. Alevi-Bektaşî'liğe özgü terimlerle deyimlerin kullanılması da Şiî, Batınî inançların egemen olmasından kaynaklanmaktadır. Bir çok şiirde pir ve mürşitlere bağlılık, oniki imam ve Ali sevgisi dile getirilmektedir. Allah-Muhammet-Ali üçlemesi, Bektaşî erkânı, Kerbelâ şehitleri için duyulan acı gibi temalar da semah şiirlerinin ortak konularındandır. Bu şiirler, yine bölge bölge Türk Edebiyatı tarihi içinde kendini kabul ettirmiş büyük ozanların ürünlerinden seçilmektedir. Sade, abartısız doğal davranışlar semahların genel ve ortak özelliklerindendir. Hareketler genellikle yavaş ve yalın karakterde kendini göstermektedir. Semahlar halaylar gibi hareket bakımından ağır ve hızlı bölümlerden meydana gelmektedir. Genellikle en az iki, en çok dört olan bu bölümler "ağırlama, ikileme, yürütme" ve "yeldirme" gibi değişik adlar almaktadır. Bu bölümler çoğunlukla farklı tonalite, farklı usûl ve değişik metronom değerleri almaktadırlar. Bu da semahların en önemli özelliklerinden biridir. Usûl bakımından ise genellikle 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 zamanlı örnekler görülmektedir. Ancak bunlardan 2, 4 ve 9 zamanlı olanlar ağırlıktadır. Ağır bir şekilde başlayan semahlar, gittikçe artan bir tempo ve bölüm değişimleriyle oldukça coşkulu ve hareketli bir şekle kavuştuktan sonra tekrar ağırlaşarak sona ermektedir. Dedenin yanında çerağ tahtı yer aldığına inanılmakta ve bu nedenle semahlarda dedeye sırt dönülmemektedir. Semah ezgileri, ya oniki hizmet sahibinden biri olan ve bazı yörelerde "sâzandar" da denilen "zâkir" tarafından, ya da bizzat cemi yöneten dede tarafından bağlama ile çalınıp söylenmektedir. Alevî-Bektâşî topluluklarında yakın zaman önce tezene kullanımına geçilmesine rağmen, semahlar hâlâ ısrarla el ile çalınmaktadır. Hatta, töreye bağlılıkla açıklanabilecek bu durum, bazı yörelerde daha da ileri götürülerek bağlama düzeni çalınan üç telli bağlamanın orta teli semah çalınacağı zaman çıkarılarak iki telli yapılmakta ve "el ile çalınan iki telli saz" geleneği böylece sürdürülmektedir. Semahlarda bağlama, bağlama düzeni çalınmaktadır. Ancak bazı yörelerde bu bağlamaya, alt tel "Lâ" olarak düşünüldüğünde, "Lâ, Mi" olarak akortlanan iki telli ya da "La, La, Mi" olarak akortlanan üç telli, küçük yapılı ikinci bir bağlama eşlik etmektedir. Semah ile bağlama âdeta bütünleşmiş gibidir. Zengin ezgileri ve çeşitli ritim yapıları ile akıp giden semahlar bağlama ile rahatlıkla icra edilebilmektedir. Hatta bağlama, el ile çalma tekniğinin getirdiği çeşitli ifade biçimleri, verimli yapısı vd. ile semahların zenginleşmesinde en önemli katkıyı sağlamıştır.

Semahlar dışında Alevî-Bektâşî edebiyatında tarikat inancını ve ilkelerini dile getiren, güncel yaşamı betimleyen deyişler, oniki imam için söylenmiş olan düvazdeh imamlar (düvaz imam), nefesler, türküler ve Arguvan ağzı uzun havalar da bağlamada el ile icra edilmektedir.

3.5. El İle Bağlama Çalma Geleneğinde Çokseslilik

Bağlamayı (Kopuzu) bütün tellere vurarak çalma en eski geleneklerdendir. İki telli kopuzun ilk dönemlerinden itibaren başlayıp özgün bir karakterde şekillenen ve üçüncü tele geçildikten sonrada sürdürülen bu anlayıştan yakın zaman önce tezeneye geçilmesi, tellerin ve ezgilerin ayrıştırılması sonucu uzaklaşılmıştır. Ancak, özellikle eski sanatçılar hâlâ bütün tellere vurarak çalma çabası içindedirler. Bunun altında bağlamanın el ile çalındığı dönemlerden kalan bütün tellere vurularak çalınması geleneği yatmaktadır.

Bütün tellere vurarak çalma bağlamanın iki ya da üçtelli oluşuna paralel olarak iki ya da üç sesli yapılar meydana getirmektedir. Bu yapılar incelendiğinde çoksesli enstrümantal müzik kültürünün insanımız tarafından ne kadar önce kavrandığı, hayatın içinde varolduğu ve ezginin dışındaki seslere halkımızın kulağının hiç de yabancı olmadığı rahatlıkla gözlemlenebilir. Başta Teke bölgesi Yörük Türkmen kültür çevresi olmak üzere el ile bağlama çalınan çeşitli yörelerde artık son kalıntılarına rastladığımız bu örneklerin incelenmesi hem konumuzun daha iyi anlaşılması hem de günümüz Türkiye'sinde süregelen müziğimiz çoksesli midir, değil midir?, çoksesli olmalı mıdır, olmamalı mıdır?, sorularını belli ölçüde cevaplandırılması bakımından yararlıdır.

Anadolu köylüsü tarafından kulaktan kulağa aktarılarak sürdürülen, zaman içinde derinlik, mekan içinde yaygınlık gösteren geleneksel müziğimiz belli anlamları içeren "makam" teriminin ötesinde daha bir çok unsuru da kapsayan "hava" deyimi ile adlandırılan bir yapıdadır. Çok çeşitli ses dizileri ve köklü ritmik yapılar üzerinde insan hayalinin her türlü yorumuna açık geniş seyir özellikleri ile oldukça zengin bir bünyeye sahip olan bu yapılarda sesler birbirleriyle bir çekim

ilişkisi içindedir. Bu ilişki ve sesler arasındaki çekim gücü, çeken ve çekilen sesler arasında bir gerginlik yaratmakta ve buna bağlı olarak her havanın bünyesinde gerginlik ve rahatlama yerleri ile vazgeçilmez bir bitiş yeri bulunmaktadır. "Karar" denilen ve ezginin en çok rahatladığı bu bitiş yerinin yanında, "güçlü" ya da "durak" da denilen ikincil rahatlama yerleri vardır. Karar veya duraklar dışında kalan sesler buralar tarafından az ya da çok çekilen ögeler durumundadır. Bir ezgi içinde bu seslerde dolaşıldığında belli bir gerginlik, duraklara veya karara gelindiğinde ise rahatlama oluşmaktadır. Müzikteki bu rahatlama ve gerginlik eğilimi âdeta ezgi içinde sürekli birbiriyle mücadele halindedir.

Bilindiği gibi ilk bilinçli çokseslilik doğadaki beşli duygusunun ezgiye ikinci bir ses olarak uygulanmasıyla gerçekleşmiştir. Batılıların "Organum" dediği bu yoldan başka bir diğer yöntem de, makam içindeki en durgun ses ile bu sese gitmek isteyen en gergin sesin ezginin altında uzun uzun tutulmasıdır ki, tutulan sese "pedal ses" denilmektedir. Sarper Özsan, bu tür çok seslendirmenin bu günkü fonksiyonel armoninin en ilkel şekli, hatta atası olduğu görüşündedir. Paralel beşlilerle ve pedal seslerle yapılan çokseslilik, Anadolu geleneksel müziğinin kemençe, tulum, zurna, sipsi, bağlama gibi sazlarında oldukça çok görülmektedir. El ile bağlama çalınan Teke bölgesi Yörük müziğinde de sıkça rastlanan bu uygulama Doğu ekolü el ile bağlama çalma geleneğinin âdeta genel tarzıdır. Daha ziyade bağlama düzeni çalınan ezgilerde, genellikle karar sesi pedal olarak kullanılmakta ve ezgiyi bir çok yerde üst beşlisi takip etmektedir. Zaman zaman ikili, üçlü, dörtlü, beşli, altılı, yedili, sekizli aralıkların da tınladığı bu anlayış, örneği Ek E'de verilen verilen "Malatya Semahı'nın giriş saz bölümünde rahatlıkla görülmektedir:
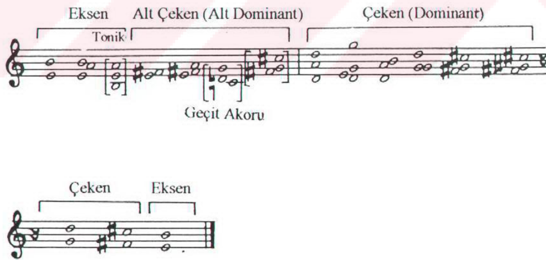
İkitelli bağlamalarda da durum hemen hemen aynıdır. Alttan yukarı dörtlü (Lâ,Mi) akortlanan bu sazlarda ezgi alt tel boyunca çalınmakta ve üst tel açıktan veya zaman zaman "Lâ" veya "Sol" seslerine basılmak suretiyle ezgiye pedal tutmaktadır. Üst telin ezgide kullanılışına nadiren rastlanılmaktadır. Aşağıda notası verilen ve kimi yörelerde "hayal" de denilen ezgi kalıbında üst telin fonksiyonel kullanımı görülmektedir:



Zaman zaman ikiliden sekizliye kadar çeşitli aralıkların da tınladığı anlayışın özellikleri Âşık Nesimî Çimen'den derlenen ve notası Ekler'de verilen örnekte görülmektedir(bkz. Ek.D.).

Doğu bölgesi ekolü, beşli eşliği ve pedal tutma anlayışından öteye gidememiştir. Kanımızca bunun en önemli nedeni; ezginin sözleri yalın bir şekilde iletmeye yarayan araç durumunda olması ve geliştirilmesinin düşürülmemesidir. Oysa, Teke bölgesi Yörüklerinde durum daha farklıdır. Çok güçlü ve özlü sözlerin görülmediği bu kültürde, ezgi genellikle kendi başına, sözlerden bağımsız, hatta sözleri kendine uymaya zorlayan bir yapıdadır. Bu nedenlerle, Teke bölgesi Yörük ezgilerinde beşli eşliği ve pedal tutmanın ötesinde temel bir fonksiyonel armoni anlayışı gelişmiştir. Bu konuda elimizde bulunan malzemelerden farklı yapıları ifade edebilecek önemli birer örneği incelemekte yarar görmekteyiz.
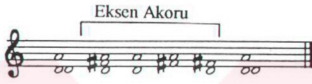
Teke bölgesinin bağlama düzeni çalınan klasik ezgisi "Avşar Beyleri" çokseslilik yönünden oldukça ilginçtir. Notası Ek A 1' de verilen bu ezginin temel akorları ve bu akorların fonksiyonları aşağıdaki gibidir:
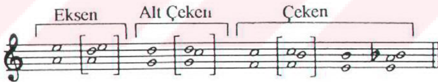


Dikkat edildiğinde "Mi, Mi, Fa#" akorunda olduğu gibi durucu nitelikteki eksen fonksiyonuna, yine ikinci derece sesi katılarak akorun duruculuk özelliği kırılmakta ve alt çekene dönüştürülmektedir. Aynı durum "Fa#, Do#, Sol#" akoru içinde geçerlidir. Anadolu'nun başka hiç bir yöresinde rastlanılmayan bu kullanımı, Teke bölgesini Yörüklerinin bağlama düzeni ile çalınan diğer ezgilerinde görmek

mümkündür. Bağlama düzeni çalınan ezgilerin genelinde, esas ezgi tizlerde olduğu zaman eşlik sesleri pestlerde, esas, ezgi pestlerde olduğu zaman ise, eşlik sesleri tizlerde bulunmaktadır. Asıl ezgi ve eşlik seslerinin kendi içindeki bu dönüşümü, bağlama düzeninin çalınış tarzındadır ve kendine has bir armoni anlayışını doğurmaktadır.
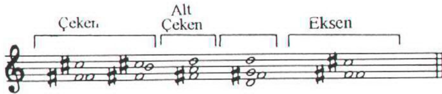
"Kocaoğlan Zeybeği", "Lâ, Re, Re" akordunda çalınan ilginç bir diğer örnektir. Notası Ek.F.1' de verilen ve daha ziyade pedal tutma anlayışı üzerine kurulu bu ezginin akor çatısı da şöyledir:



"Lâ, Lâ, Re" akordu, çalınış pozisyonu, armonik yapısı ve tınlayan aralıkları ile yörenin önemli düzenlerinden biridir. Bu düzende çalınan ve notası Ek.G.1' de verilen "Kervan Havası", her yönüyle ilginç bir örnektir. Develerin yürüyüşünün ve çan seslerinin taklit edildiği bu ezginin akor çatısı aşağıda verildiği gibidir:



Tını, kullanım ve armonik yönden ilginç bir diğer örnekte "misket düzeni"ndedir. Elimizde tek örneği bulunan Ek.H.1.'de notası verilen bu "Ağır Zeybek" ezgisinin akor çatısı ve bu akorların fonksiyonu aşağıdaki gibidir:



Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Eklerde notalar kısmındaki Teke yöresine ait hemen her örnekte, aynı anlayışa ve benzer yapılara rastlanılabilmektedir. Görüldüğü üzere bu yöre müziği, Doğu ekolû el ile bağlama çalma tarzının aksine, belki de yüzyıllar öncesinden temel nitelikteki beşli eşliği ve pedal tutma uygulamasını aşmış, fonksiyonel denilebilecek bir arnomi anlayışını oluşturmuştur. Kanımızca hiç bir yerde görülmeyen çeşitli armonik unsurları da yakalamayı başarmıştır. Ancak, günümüz müzikçilerine fikir verebilecek nitelikteki bu önemli birikim tezeneye geçilmesi sonucu terkedilmiş ve sonraları, müziğimizin teksesli olduğu ve çokseslendirilmesi gerektiği gibi bir anlayışın doğmasına neden olmuştur. Daha öncede belirttiğimiz gibi Anadolu geleneksel müziğinin armonik yapısı ve çokseslendirilmesi konusunda çeşitli çalışmalar yapan Sarper Özsan'ın görüşlerine konumuz açısından yararlı olduğu için yer verilmiştir:

> "Anadolu halkı özellikle Teke yöresi belli bir çokseslilik sürecine çoktan girmiştir. Yani halkımızın kulağı aslında çoksesliliğe yatkındır. Bunun yanında müziğimiz çok gelişmiş bir makamsal yapının üzerine kurulmuştur. Makamlarımızda rahatlama eğilimini üstlenen eksen ile yardımcı durak kavramları hayli gelişmiştir. Dolayısıyla bu rahatlatıcı sesler tarafından çekilen yürüyücülük, gerginlik kavramları da gelişkindir. Bu durum çok sesliliğe geçişte belki de en önemli şarttır. Müzik biçimlerimiz çoksesliliğe elverişli bir nitelik göstermektedir. Yapılması gereken yürüyücülük, duruculuk ya da gerginlik rahatlama ilişkisini makam içinde aynı görevleri üstlenen öteki seslerle desteklemektir. Böylece rahatlama ve gerginlik daha da belirgin hale gelecektir. Çokseslilik amaç değil araç gibi düşünülmeli ve tabiki rastgele bir anlayışla olmamalıdır. Böyle bir anlayış müziğimizi geliştireceğine onu yozlaşmaya, kişiliğini kaybetmeye götürür. Çokseslilik kendi müziğimizin yapısından yola çıkarak, onun bünyesine en uygun şekil araştırılarak gerçekleştirilmelidir" **[269].**

---

[269] Sarper Özsan, a.g.g.

4. EL İLE (TEZENESİZ) BAĞLAMA ÇALMA TEKNİKLERİ

El ile bağlama çalma, farklı işlevlerdeki sağ el ve sol el fonksiyonlarını kapsamaktadır.

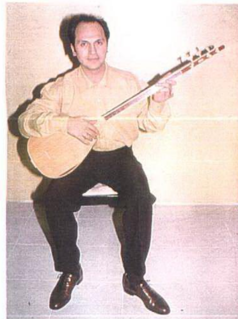
4.1. Sağ El Tekniği

El ile bağlama çalmaya asıl özelliğini veren sağ el fonksiyonları; Anadolu'da, "bütün tellere vurma ,tel çekme ve parmak vurma" olmak üzere üç temel tekniğin birleşiminden oluşmaktadır. Her biri kendi içinde çok renkli ve zengin bir yapıya sahip olan bu üç tekniğin, ezginin yapısına, karakterine, seyrine, hızına ve ritmik özelliklerine göre içiçe kullanılmasıyla da bu özellik, ileri boyutlara ulaşmaktadır. İnsan teni ile tel birleşimindeki özgün tınıları her yönü ile ifade edebilen ve bağlamanın kapasitesini gerçek boyutlarıyla yansıtabilen bu üç tekniği ayrı ayrı incelemek, konunun anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

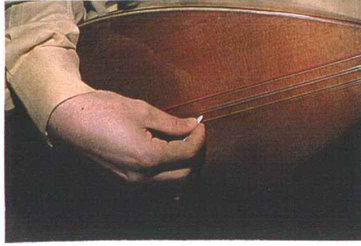
4.1.1. Bütün Tellere Vurma (Pençe-Şelpe) Tekniği

Bu teknik elin bütün tellere yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya değişik şekillerde vurulmasını ifade eden el ile bağlama çalma tekniklerinden biridir. Teke yöresinde özel bir adı bulunmayan, Doğu bölgelerinde ise daha çok "pençe" veya "şelpe" terimleriyle adlandırılan bu tekniğe "pençe tekniği" ya da "şelpe tekniği" demek, kanımızca yanlış olmayacaktır. Şelpe tekniğinde Teke yöresi üçtelli bağlaması ile Doğu bölgesi bağlamasının tutuluş ve çalınış pozisyonları aşağıdaki 4.1. ve 4.2. no'lu resimlerde gösterildiği gibidir:


Resim 4.1


Resim 4.2

Daha sonraki dönemlerde mızraba geçildiğinde de bileğin el ile çalmadaki pozisyonu korunmuştur (bkz. Resim no. 4.3)



Resim 4.3.

Mızrapla çalınan bağlamada bileğin pozisyonu el ile çalma tarzından kalmıştır. Oysa, pena vb. yardımcı araçlarla çalınan gitar, mandolin vd. sazlarda bağlamadakinin aksine, bileğin pozisyonunun neredeyse düze yakın bir açıda olduğu görülmektedir. Ancak, el ile çalma ve mızrapla çalma arasında kolun pozisyonu hususunda önemli bir fark vardır. Şelpe tekniğinde kol genellikle teknenin üst ön kısmına gelecek şekilde dayanmakta ve el tekne ile sap birleşimine çok yakın bir yerden tellere vurulmaktadır. Mızraplı bağlamada ise, mızraba geçişle birlikte kolun ve elin pozisyonu farklı şekillenmiştir. Tellerin, sert darplara dayanabilmesi bakımından, mızrap orta eşiğe doğru kaymaya başlamış, kol da buna paralel olarak tekne üstünde gerilere, hatta zamanla orta eşiğin arka hizasına kadar gerilemiştir. El ile çalıp da sonradan mızraba geçen sanatçılarda bu farklılığın getirdiği uyumsuzluk belirgindir. Bu anlayıştaki bir çok usta da, kol şelpedeki gibi teknenin ortasına yakın bir yerde, el ise mızrapla çalmanın gereği daha geriye gitme eğilimindedir. Âşık Veysel gibi, bir çok sanatçının mızrap tutan eli ve kolu bu çatışmanın getirdiği uyumsuzluk ile rahat hareket edemeyen, bir görünüm içindedir.(bkz.Resim no.4.4. ve 4.5.) Âşık Veysel ve Zakir İsmail'in aşağıda verilen resimlerinde bu durumu görmek mümkündür. Kütahyalı usta Hisarlı Ahmet'e ait aşağıda verilen bir diğer resimde ise eşiğin arkasına dayanan kol ve ilginç mızrap tutuşu bir aradadır (bkz. Resim no. 4.6)

Günümüzde mızrapın tutuluşu, kolun ve elin pozisyonu oturmuş durumdadır. Mızrabı sabit olarak tutup, sürekli belli bir noktadan vuranların yanında, Neşet Ertaş gibi çok değişik şekillerde tutan ve orta eşikle sap birleşimi yeri arasındaki hemen her noktayı kullanan sanatçılar da vardır. Kimi sanatçılar ise, mızrapla çalarken

zaman zaman elini de tellere sürterek, şelpe ile mızrap karışımı bir tını yakalamaktadır.



Resim 4.4. Aşık Veysel

Resim 4.5. Zakir İsmail

[270] T.F.A., S.296., C.15, Mart 1974

[271] Ursula Reinhard - Tıago De Oliveira Pinto, Sänger und Poeten Mit Der Laute, Museum Für Völkerkunde, Berlin, 1989, s.37



Resim 4.6. Hisarlı Ahmet (Kütahya)

[272] Ursula Reinhard - Tıago De Oliveira Pinto, a.e.,s.37

Kendi içinde çok değişik şekilleri ve çeşitli özellikleri bulunan şelpe tekniğinde, elin bütün tellere yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı vurulması gibi iki temel fonksiyon vardır. Vuruş şekli, ifade ve tını olarak farklı anlayışta olan bu iki fonksiyon, kendi içinde de çeşitli özellikler göstermektedir.

Yukarıdan aşağı yapılan vuruşlar genellikle iki türlüdür. Bunlardan biri; başparmak hariç, diğer dört parmakla yukarıdan aşağı bütün tellere vurulmasıdır. Bünyesinde bir çok özelliği barındıran bu vuruş da kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan biri, bütün tellere başparmak hariç diğer dört parmakla bir bütün halinde vurulmasıdır. (bkz. Resim no. 4.7).



Resim 4.7.a.



Resim 4.7.b.



Resim 4.7.c.

Diğeri ise başparmak hariç serçe parmak, yüzük parmağı, orta parmak ve işaret parmağının sırasıyla bütün tellere taramalı olarak hızla vurulmasıdır (bkz. Resim no. 4.8).

Bu vuruşlar ezginin ilk darpları olmaları nedeniyle önemlidir. Çok yumuşak uygulanabildiği gibi genellikle belli bir şiddetten çok kuvvetliye kadar değişik sertlik

derecelerinde yapılmaktadır. Böylece ezginin yapısına ve karakterine göre usûlün çok değişik zamanlamalarına gelebilen bu vuruşların, kesik kesik ve kuvvetli uygulanmasıyla da ezginin ruhunda dirilik ve coşku yaratılmış olmaktadır. Genellikle usûllerin başında, ortasında veya hem başında hem de ortasında yeralabilen bu tanforlar, kimi zaman usûlün çok değişik yerlerine gelebilmektedirler. Bu da monotonluktan uzaklaşmada ve havanın değişmesinde etkili olmaktadır.



Resim 4.8.a.



Resim 4.8.b.



Resim 4.8.c.

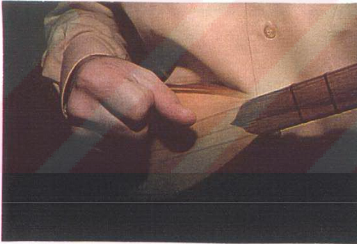


Resim 48.d

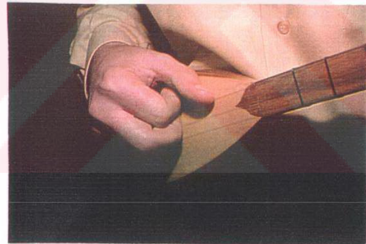
Genellikle yalın ve küçük ezgileri belli bir ritim kalıbı temeline oturtup, uzun bir zaman dilimi içinde çalıp söyleyen Doğu Bölgesi Alevî-Bektâşî'lerinde tanfor anlayışının en ince örneklerini görmek mümkündür. Öyleki, zaman zaman inançlarında önemli bir yeri olan Allah, Muhammet, Ali üçlemesini ifade eden üç tanforu, peşpeşe getirerek ezginin çeşitli yerlerinde ustalıkla kullanabilmektedirler. Bunun yanında Anadolu genelinde tanforlarla şekillenmiş çok çeşitli ezgi ve ritm kalıpları meydana gelmiştir. Bir eserin tümü zaman zaman bu tarz şekillenmiş ezgi ve ritm kalıplarının birleşmesinden oluşabilmektedir. Teke bölgesinde sıkça rastlanılan bu uygulamaya Avşar Beyleri adlı ezgi iyi bir örnektir (bkz. Ek A.1.). Bu tarz uygulamalara Doğu bölgelerimizde de rastlanılmaktadır. Örneğin Âşık Nesimî

Çimen; kendi anlayışına göre oluşturduğu tanforlardaki 7/8'lik usûl kalıbını farklı usuldeki ezgilerin bitişinde dahi kullanmaktadır. Bu uygulamayı çokça benimsemiş olan Çimen'in uzunhava tarzı açışlarında özellikle tanforlarla süslediği hızlı ezgilerle karar sesine varması dikkat çekicidir. Anadolu'nun genelinde sağ elin yukardan aşağı vuruluşunda dikkat edilecek bir husus da tırnak ve el hışırtısının çıkan tınıya katılması ve bunun bir zevke dönüşmüş olmasıdır. Özellikle Doğu Anadolu Alevî-Bektâşî'leri için tırnak hışırtısı vazgeçilmez bir alışkanlık durumundadır.

Anadolu'da sağ elin yukardan aşağı vuruluşuna ait genelde görülen bir diğer özellikte, tellerle birlikte aynı zamanda göğse de sert bir darp vurarak ses çıkarılmasıdır. Bu uygulama Doğu yörelerimizde de görülmesine rağmen genellikle Teke Bölgesi Yörükleri ile karakterize olmuştur. Özellikle zeybek havalarında karşılaşılan değişik kullanımları vardır. Teke bölgesi Yörüklerinde "fiske, fıska, tıska ve tokatlama" gibi adlar alan bu vuruşta önce sağ el başparmağı işaret ve orta parmağın ortasına gelecek şekilde yumruk yapılır. Bunu takiben önce orta parmak sonrada işaret parmağı olmak üzere, iki parmak peşpeşe ve hızla göğse vurularak el aşağıda açık konuma getirilir (bkz. Resim no. 4.9).



Resim 4.9.a.



Resim 4.9.b.



Resim 4.9.c.



Resim 4.9.d.

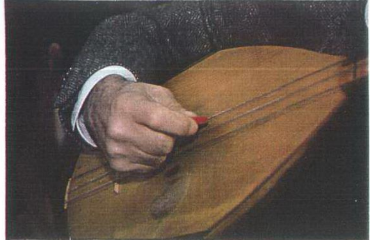


Resim 4.9.e.

Bu vuruşta işaret ve yüzük parmağı da göğse değiyor gibi görünse de asıl işlevi orta ve işaret parmağı yapmaktadır. Zeybeklerde bu ifade âdeta, zeybek oynayan çok sayıdaki kişinin ayak seslerini tasvir etmektedir. Bu darplar genellikle düzenli olarak tek yapıldığı gibi, istenildiğinde üstüste iki defada uygulanabilmektedir (Örnek Bkz. Ekler, Ağır Zeybek ve Fethiye Zeybeği). Bunun yanında piano ve forte olmak üzere değişik şiddetlerde görülen bu vuruşların, bir ezgi içinde çok aralıklı olarak uygulandığı da görülür. Göğse parmaklarla darp vurularak ses çıkarılması ve bu sesin müziğin içinde kullanılması fikri, kopuzun tarihinde çok eskilere dayanmaktadır. Asya Türklerinde de bu uygulamaya sıkça rastlanılmaktadır. El ile çalmanın çok eski dönemlerinden beri süregelen bu vuruş, mızrap kavramıyla birlikte devam ettirilmiştir. Günümüzde hala sürdürülen bu ifade ile ezginin istenilen herhangi bir yerinde göğse bir ya da peşpeşe iki darp vurularak renk katılmaktadır (bkz. Resim no. 4.10).



Resim 4.10.a.



Resim 4.10.b.



Resim 4.10.c.

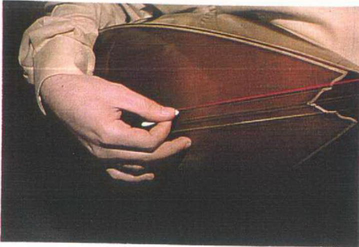


Resim 4.10.d.



Resim 4.10.e.

Göğse darp vurarak ses çıkarılmasında Anadolu'da karşılaştığımız ikinci şekil, yalnızca orta parmağın göğse vurularak ses çıkarılmasıdır. Genellikle doğu bölgelerimizde âdeta ezgiye dem tutarcasına kullanılan bu ifadede de, daha çok işaret parmağı ile ezgi çalınırken orta parmakla göğse vuruşlar yapılmaktadır. Bu uygulama da mızraplı bağlamaya geçmiştir Mızraplı bağlamada da alışkanlığa göre, orta veya yüzük parmağı göğse darplar vurmak suretiyle ezgiye eşlik etmektedir. (bkz. Resim no. 4.11-4.12).



Resim 4.11.

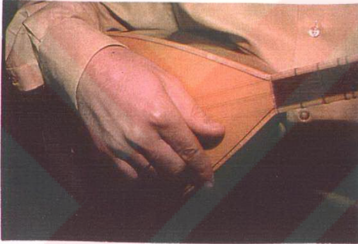


Resim 4.12.

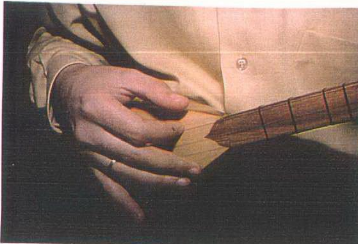
Sağ el şelpe tekniği ifadelerinden bir diğeri de, yalnızca işaret parmağı ile bütün tellere yukarıdan aşağı vurmadır. Bu vuruşta diğer üç parmak hafifçe kapatılarak işaret parmağının hareket alanı genişletilir ve yukardan aşağı bütün tellere vurulur. (bkz. Resim no. 4.13)


Resim 4.13.a.


Resim 4.13.b.


Resim 4.13.c.

Burada da vuruluş şiddetine bağlı olarak tırnak hışırtısı, kesik ifade ve tanfor özellikleri gerçekleştirilebilir. Ancak, bunların hiç biri olmadan yumuşak bir vuruş da yapılabilir. El ile çalışın görüldüğü hemen her yörede rastlanılan bu vuruş, saz boyunun büyükçe olması dolayısıyla doğu bölgelerimizde daha rahat ve özgür bir yapıdadır. Teke bölgesinde ise , üçtelli bağlamaların küçük boyda olmaları nedeniyle bu vuruş, daha küçük hareketlerle yapılmaktadır (bkz. Resim no. 4.14).


Resim 4.14.a.


Resim 4.14.b.



Resim 4.14.c.

Şelpe tekniğinin temel fonksiyonlarından bir diğeri de, aşağıdan yukarıya yapılan vuruşlardır. Kendi içinde çok değişik şekilleri ve özellikleri bulunan bu vuruşlar genellikle ezginin işlenmesi, tartımların belirlenmesi, tanforların dışındaki yerlerin doldurulması vb. işlevleri yerine getirmektedir.

Aşağıdan yukarı yapılan vuruş şekillerinden biri, elin aşağıda açık pozisyonda iken yukarı doğru vurulmasıdır. Bu vuruşta ağırlık, işaret parmağındadır. Diğer parmaklarda hafifçe tellere değseler bile, asıl vuruş işaret parmağının iç kısmıyla yapılmaktadır.

Aşağıdan yukarı vuruş şekillerinden bir diğeri orta, yüzük ve serçe parmaklarının hafifçe kapatılması ve işaret parmağı ile tellere aşağıdan yukarı doğru vurulmasıdır (bkz. Resim no. 4.15).



Resim 4.15.a.



Resim 4.15.b.

Bir önceki vuruşa göre çok daha rahat ve hızlı olabilmesi bakımından, genellikle tercih edilen vuruş budur. Teke yöresinde bu vuruşa "tekli"de denmektedir (bkz. Resim no. 4.16).



Resim 4.16.a.



Resim 4.16.b.

Bu yörede bir ikinci tekli vuruş çeşidi de orta parmakla yapılandır (bkz. Resim no. 4.17).



Resim 4.17.a.



Resim 4.17.b.

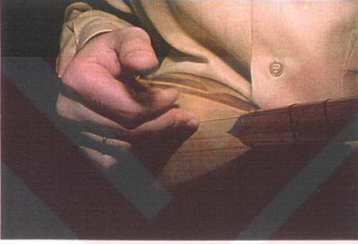
İşaret parmağı ve orta parmakla yapılan tekli vuruşların, bir bütün halinde düşünülüp peşpeşe uygulanmaları ile oluşan vuruşa Teke yöresinde genellikle "ikili" ya da "iki parmak" denilmektedir. İkili vuruşta işaret parmağı, biraz orta parmağın hizasına kaydırılarak parmaklar arasında bir paralellik sağlanır. Yüzük ve serçe parmaklarının hafifçe kapatılması ile rahatlayan bu iki parmakla tellere kısa aralıklarla hızla vurulur (bkz. Resim no. 4.18).



Resim 4.18.a.



Resim 4.18.b.



Resim 4.18.c.

Parmakların tellere peşpeşe vurulması nedeniyle hızlı bir senkop oluşturan bu vuruşun, Doğu bölgelerinde özel bir adı olmamakla birlikte özellikle "Âşıklama" denilen tavırda kullanılmaktadır (bkz. Resim 4.19).



Resim 4.19.a.



Resim 4.19.b.



Resim 4.19.c.

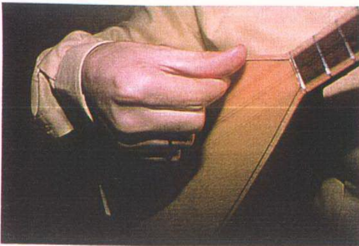
Arguvan Emirler yöresinde çokça rastlanılan bu kullanımın yanında, âşıklama ifadesinin bilinen en yaygın vuruş şekli, alttan yukarı başparmak ve işaret parmağının hızla vurulması ile yapılandır (bkz. Resim no. 4.20).



Resim 4.20.a.



Resim 4.20.b.



Resim 4.20.c.

Şelpe tekniği alttan yukarı vuruşlarından, Teke yöresinde olup da, doğu bölgelerimizde görülmeyen önemli bir ifade , adına genellikle "tarama" denilen vuruş şeklidir. Alttan yukarı sırasıyla yüzük, orta ve işaret parmaklarının peşpeşe, hızla vurulmalarıyla oluşan bu ifade, Teke yöresinin karakteristik ve temel bir vuruşudur (bkz. Resim no.4. 21).



Resim 4.21.a.



Resim 4.21.b.



Resim 4.21.c.

İlgili parmakların bükülmek suretiyle uygulandığı bu vuruş, Teke yöresinde âdeta bir kalıp haline dönüşmüştür. Genellikle aşağıdan yukarıya parmaklar hızla, peşpeşe vurulur (bkz. Ek A.1. -Avşar Beyleri-). Ancak ezgiye göre parmak hareketlerinin yavaş ve tek tek uygulandığı da görülmektedir (bkz. Ek.I. -Ağır Zeybek-).

Anadolu el ile bağlama çalma geleneği şelpe tekniği, üstten ve alttan vuruşlarının birlikte uygulanışında iki olgu göze çarpmaktadır. Birincisi, ezgiye göre üstten ve alttan yapılan vuruş çeşitlerinden birinin veya bir kaçının düzensiz olarak

uygulanmasıdır. Çeşitli vuruşların birleşiminden oluşan bu kalıpların, zaman zaman bir ezginin hemen bütünü boyunca devam ettiği görülebilir. Teke yöresinin Avşar Beyleri adlı uzun havası buna iyi bir örnektir. Dikkat edilecek olursa, üstten tek vuruş ve iki kez tekrarlanan alttan üç parmak tarama vuruşunun birleşiminden oluşan kalıp eserin bütününde uygulanmaktadır. Bunun gibi, daha fazla sayıda üstten ve alttan vuruşların birleşiminden oluşup ezgi bütününde tekrarlanan geniş vuruş kalıpları da vardır. Ezgi boyunca genel bir icra temasının oturtulduğu bu anlayışa,, değişik şekilleriyle Teke ve doğu yörelerimizde rastlanılmaktadır. Bir üçüncü şekilde bu iki olgunun birlikte uygulanmasıdır. Bir ezgi bütününde üstten ve alttan serbest yapılan vuruşların yanında düzenli vuruş kalıplarının da kullanıldığı bu uygulamaya Teke ve doğu yörelerimizde rastlanılmaktadır.

Şelpe tekniğinin yurt genelinde bağlamada asıl uygulanma yeri göğüste, sap birleşimine yakın bir noktadadır. Ancak, Teke yöresinde sap üzerinde çalınan parmak vurma tekniği ile beraber sap üzerinde de uygulanabilmektedir. Şelpenin hemen her hareketinin yapılabildiği bu bölgede çıkan şelpe tonu göğüstekinden biraz farklıdır.

4.1.2. Tel Çekme Tekniği

Tel çekme, bağlamanın temel tekniklerindendir. Parmakla teli çekerek ses çıkarmayı ifade eden bu teknik, kopuzun ilk dönemlerinden bu güne kadar gelişerek süregelmiştir. Anadolu'da el ile bağlama çalma geleneğinin genelinde rastlanılan bu icra şekli, Doğu yöreleri ve Teke Bölgesinde farklılıklar içermektedir. Doğu yörelerimizde tel çekme pozisyonunda bağlamanın tutuluşu aşağıda 4.22. nolu resimde görüldüğü gibidir.



Resim 4.22.

Bu pozisyonda genellikle alt ve orta tel için işaret parmağı alttan yukarı, üst tel için ise başparmak kullanılarak yukarıdan aşağı çekilmek suretiyle ses çıkarılmaktadır



Resim 4.23

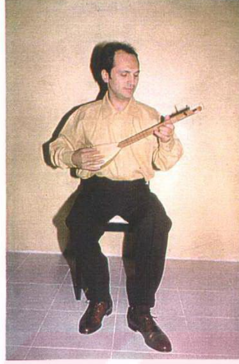
Doğu yörelerimizde genellikle uzunhava icralarında, zaman zaman da ritmik ezgilerde kullanılan bu teknikte, ezginin her sesine birebir vuruşlar gelebilmektedir



Resim 4.24.

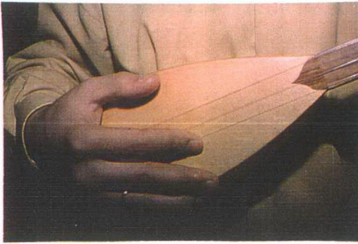
Kendisine özgü bir tını karakteri olan bu tekniğin tipik özelliği, sağ el ile az sayıda vuruş yapıp sol el ile olabildiğince çok sayıda ses çıkarılmasıdır. Kanımızca, özellikle hızlı ezgilerde her notaya bir vuruş yapmanın zorluğu bu anlayışı doğurmuş olmalıdır.

Teke bölgesinde bu teknik, doğu yörelerimizden daha farklı bir şekilde uygulanmaktadır.Teke yöresi tel çekme tekniğinde üçtelli bağlamanın tutuş ve çalınış pozisyonu aşağıdaki gibidir (bkz.Resim no.4.25.).

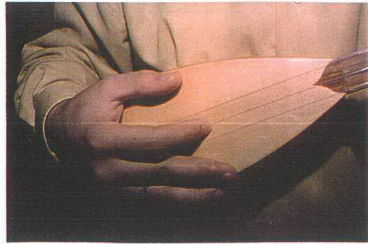


Resim 4.25.

Genellikle boğaz havalarının icrasında kullanılan bu tekniğin en tipik örneği, Ramazan Güngör'de görülmektedir. Sanatçı, küçük olan üçtelli bağlamayı aşağıdaki resimdeki gibi, üst ve alt iki kenarından kavrayarak işaret parmağını boşta bırakmakta ve yalnızca işaret parmağı ile teli birazda göğse bastırarak yukarı doğru çektirmektedir (bkz. Resim no.4.26.).



Resim 4.26.a.



Resim 26.b.

Teke bölgesi üçtelli bağlamaları da doğu yörelerimizde olduğu gibi, az vuruş yapıp, çok sayıda ses çıkarma anlayışı ile çalınmaktadır. Ancak, üçtelli bağlamada tel çekme tekniği esnasında çıkan tını daha sivri ve daha keskin bir karakterdedir.

4.1.3. Parmak Vurma Tekniği

Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde yer alan ve dünyada yalnızca Anadolu'nun Teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkarma tekniğidir. Bu teknik, şelpe ve tel çekme teknikleri gibi bağlamanın köklerine uzanan derin bir tarihe sahip değildir. 2.1.2.3. no'lu konuda anlatıldığı gibi bağırsak tel ile mümkün olmayan, ancak madeni telin kolay tınlamasına bağlı olarak gelişen bu tekniğin, iyimser bir bakışla madeni tellerin bağlamaya takılışına kadar uzanan bir geçmişi vardır. Kanımızca, bu nedenle parmak vurma tekniği, Anadolu genelinde yaygınlık kazanamamıştır. Zira, Anadolu insanının bağırsak telden mâdeni tele ancak yakın zaman önce geçebilmiş olması ve Yörüklerin göçebe yaşam tarzı nedeniyle diğer topluluklardan uzak olmaları, bu tekniğin Anadolu geneline yayılmasını engellemiştir. Yörede "parmak vurma, parmak koyma" gibi terimlerle adlandırılan bu teknikte, değişik büyüklükteki üçtelli bağlamaların tutuluş pozisyonu aşağıdaki 4.27. no'lu resimlerdeki gibidir.


Resim 4.27.a.

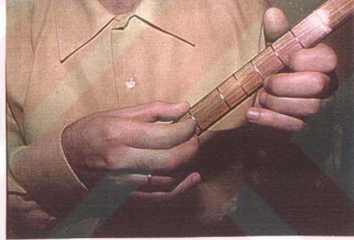

Resim 4.27.b.

Ömer Akpınar Ahmet Yamacı'nın parmak vurmaya "bana bana, bandıra bandıra çalma" anlamında "damak" dediğini nakletmektedir [271]. Teke yöresindeki yaşlılar, eskilerin bu tarzda çalarken sazın yönünü yukarı çevirdiklerini söylemektedirler. Bu anlayış kanımızca, Anadolu genelinde görülen sazın yukarıya, Hak'ka doğru çalınması inancıyla ortak olmalıdır.

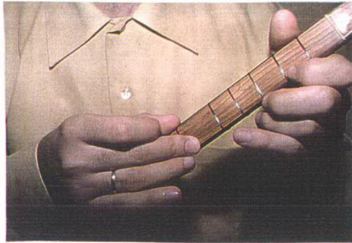
Parmak vurma tekniği; bağlamada açık tellerin bir tam beşli tizindeki perdeye genellikle işaret parmağı, bazen de orta parmakta vurulup çekilmesini ifade eden bir ses çıkarma tekniğidir. Bu tekniğin işaret ve orta parmakla uygulanışı aşağıda görülmektedir (bkz. Resim no 4.28 - 4.29).



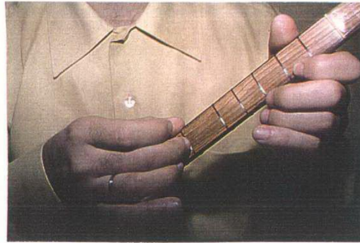
Resim 4.28.a.



Resim 4.28.b.



Resim 4.29.a.



Resim 4.29.b.

---

[271] Ömer Akpınar, a.g.g.

Görüldüğü gibi parmak vurma tekniği aslında vurma ve çekme olmak üzere iki işlevden oluşmaktadır. Buradaki tel çekme ise; sağ el şelpe fonksiyonlarındaki aşağıdan yukarıya tel çekme tekniğinin sapta uygulanışından başka bir şey değildir. Tel çekme işlemi, parmak vurmanın tamamlayıcısıdır. Bu nedenle parmak vurma tekniğini, parmak vurma ve tel çekmenin oluşturduğu bir bütün olarak düşünmek hiç de yanlış değildir. Ancak, tabiki orijinal olan ve bu tekniğe gerçek kimliğini kazandıran, tıpkı ezgi çalan sol elde olduğu gibi sağ elinde perdeye vurarak ses çıkarmasıdır. Konunun en önemli noktası burasıdır. Diğer tüm tekniklerde sağ el, yalnızca telleri harekete geçiren darp işlevi gördüğü halde, bu teknikte fonksiyonel olarak ezginin seslerinin bir bölümünü çıkarmakta, yani; ezgi sol el ve sağ el arasında bölüşülmektedir. Bir anlamda iki elin fonksiyonuda aynıdır. Sağ el de, sol el de vurma ve çekme ile ezgi çalmaktadırlar. Sağ elin tüm bunların yanında bir diğer özelliği de; parmak vurma pozisyonunda, şelpe fonksiyonlarını da kullanabilme şansına sahip olmasıdır. Bu nedenlerle Anadolu kökenli olan ve yalnızca Teke yöresi Yörüklerinde görülen bu teknik, çok orijinal, çok zengin, bir o kadar da renklidir.

Teke yöresinde genellikle serbest ve ritmik karakterdeki boğaz havalarının icra edildiği bu teknik, Türkiye genelinde insanımız tarafından Denizlili sanatçı "Özay Gönlüm"ün yetmişli yıllarda tiyatral bir tarzda sunduğu, ünlü Nene-torun hikâyelerinin müziği olarak tanınmıştır.

4.2. Sol El Tekniği

El ile bağlama çalma geleneğinde sol elin şelpe, tel çekme ve parmak vurma tekniklerine göre değişik fonksiyonları vardır. Sol elin teknik özelliklerini de belirleyen ve çok çeşitli olan bu fonksiyonlardan bazıları genel bağlama çalışına ait olup, bir çoğu ise yalnızca el ile çalışa özgüdür.

El ile bağlama çalmada sol el fonksiyonları yönünden iki olgu göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, sağ elin her darbına karşılık bir sese basılması, ikincisi, sağ el ile hiç bir darp yapılmadan sol el ile vurup çekerek bir veya birkaç ses çıkarılması , üçüncüsü de, bu iki işlevin içiçe kullanılmasıdır.

Sağ elin her darbına karşılık sol el ile bir sese basılması, sağ el tel çekme ve parmak vurma tekniklerini kapsamaktadır. Tel çekmede ve parmak vurmada sağ el ile yapılan her çekmeye karşın, sol el ile yalnızca bir sese basılması şeklinde kullanılan bu uygulama, özellikle geniş ifadelerde karşımıza çıkmaktadır. Mızraplı bağlamada da vardır. Sağ el ile darp yapılmadan sol el ile ses çıkarılması da mızraplı ve el ile çalma tekniklerinin ortak işlevlerinden bir diğeridir. Sağ el ile hiç bir darp yapılmadan sol el ile perdelerin üzerine kuvvetli vurma ve çekmeler yapılarak bir veya daha fazla sayıda ses çıkarılmasını ifade etmektedir. Bu ifade mızraplı bağlama ile ortak olmasına karşın, mızraplı bağlamaların ebat olarak büyüklüğü, tel ve perde sayılarının fazla olması nedeniyle, el ile çalma tekniğinde daha rahat uygulanabilmektedir.

Sağ el ile yapılan her darba karşılık, sol el ile daha fazla sayıda ses çıkarılması, bu iki işlevin ortak kullanımıdır. Duyumu oldukça yumuşak olan bu ifadenin en dikkat çeken yanı, seslerin mümkün olduğunca sol el ile çıkarılmaya çalışılmasıdır. Bu ifade de mızraplı bağlama ile ortak olmasına karşın yukarıda sayılan nedenlerden dolayı, el ile çalınan bağlama da daha rahat uygulanabilmekte ve daha iyi sonuç vermektedir.

El ile bağlama çalışta sol elin fonksiyonlarından biri olan "vibrasyon" yönünden de çeşitli özellikler dikkat çekmektedir. El ile bağlama çalma geleneğinde kullanılan vibrasyon tekniği üç türlüdür. Bunlardan birincisi ve en çok kullanılanı sol elin parmakları ile telleri aşağı yukarı çekip gerdirerek vibrasyon yapmadır. Bu teknikte sağ veya sol el ile yapılan darp sonrası, sol elin parmakları ile teller yukarı aşağı hızla çekilip gerdirilerek asıl sesin üst ve alt komaları duyurulur ve asıl sese gelinir. Çok kısa sürede ustalıkla gerçekleştirilmesi gereken bu uygulamada, alt ve orta tel önce yukarı sonra aşağı, üst tel ise önce aşağı sonra yukarı olmak üzere birkaç kez hızla çekilip gerdirilerek vibrasyon yapılır. Asıl sesin çok yakınındaki küçük koma nisbetlerinin duyurulabilmesi nedeniyle, çok yumuşak bir duyumu olan bu ifade kopuzun en eski vibrasyon tekniğidir. Her üç telin mutlaka tek tek takılmış olmasını gerektiren bu uygulama, bağlamalarda yakın zaman önce volüm ihtiyacıyla geçilen çok tel takma anlayışı ile birlikte unutulmuştur. Zira, her sıra teline iki, üç, hatta dört tel takılan mızraplı bağlamalarda bu tekniği uygulamak hemen hemen imkânsızdır. Sağ elin tel çekme ve parmak vurma tekniklerinde tellere tek tek

uygulanan bu ifade, şelpe tekniğinde alt ve orta tele birlikte yapılmaktadır. Üç tele birden vurulan bu teknikte, üst tel sabit kalarak orta ve alt tel ikisine birden tek başına basılmış, işaret, orta veya yüzük parmağı ile önce yukarı, sonra aşağı olmak üzere birkaç kez hızla gerilip çekilerek vibrasyon yapılmaktadır. Yakın zaman önce Anadolu sanatçılarının büyük bölümünün terk ettiği bu ifadeyi yoğun olarak kullanan en başarılı temsilcisi Ramazan Güngör'dür. Genel vibrasyon karakteri bu olan Teke bölgesi Yörükleri dışında, doğu yöreleri el ile bağlama çalan sanatçıları da bu tekniği hâlâ severek kullanmaktadırlar.

Vibrasyon tekniklerinden bir ikincisi, sol el parmakları ile herhangi bir perdenin yanındaki veya ilerisindeki bir başka perdeye birkaç kez peşpeşe hızla parmak vurup çekmektir. El ile bağlama çalmada epeyce görülen bu uygulama, mızraplı bağlamada da vardır. Hatta bağlamada tel ve perde sayısı artışı, değişimi ile, teli gerdirerek vibrasyon yapabilme olanağının ortadan kalkması sonrası, uygulanmakta olan vibrasyon tekniği budur.

Yukarıda çeşitli özellikleri anlatılan her iki vibrasyon tekniğinin de benzeşen ve ayrışan yanları vardır. Öncelikle her iki teknikte de, hızlı bir şekilde üst komalar da duyurulup asıl sesin yapısında küçük bir deformasyon yaparak kulağa hoş gelen bir duyum yaratılmaktadır. Ancak, tel gerdirme yöntemi, parmak vurup çekmeye göre telin gerdirilme oranının azlığına bağlı olarak küçük koma nispetlerini verebilmesi nedeniyle, duyum yönünden çok daha yumuşak ve güzeldir. Zira, ikinci yöntemde, bir perde ile bir sonrası arasındaki koma nispetinin genellikle beş koma civarında olması (küçük koma perdeleri bağlanmış olan bağlamalarda en az üç koma), duyum yönünden belli bir sertlik oluşturmaktadır.

Bağlamanın kökleri kopuzun eski örneklerine kadar uzanan, ancak günümüzde kaybolmak üzere olan geleneksel bir vibrasyon yöntemi de "Sap gerdirme tekniği"dir. Bu teknik özellikle Teke bölgesi Yörükleri ve Gaziantep Türkmenleri başta olmak üzere Anadolu el ile çalma geleneğinde, Türkmen dutarı, Kazak dombrası, Azerbaycan tarında vd. hâlâ kullanılmaktadır. Başlı başına bir sol el ifadesi olan bu uygulamada sağ el ile yapılan herhangi bir darptan sonra (şelpe, tel çekme, parmak vurma) sol elin avuç içi sapa bastırılıp, özellikle işaret parmağı ve baş parmak yardımıyla sap geriye öne küçük hareketlerle gerdirilip serbest

bırakılarak, tüm sesler belli oranda tizleştirilip pestleştirilir. Bu işlemin devamında da bu ifadeyi tamamlaması bakımından bağlamanın sapı, birkaç kez sert bir şekilde sallanarak vibrasyon kuvvetlendirilmiş olur. Bu gün tezeneli bağlamalarda, bir sese vurulduktan sonra sapın sallanılması buradan kalmadır. Daha ziyade şelpeye yönelik olan bu uygulama, genellikle geniş ifadelerde karşımıza çıkmaktadır. Bağlamanın üç tek telli ve ince saplı olmasıyla bağlantılı olan bu uygulama, yakın zaman önce çok tel kullanımı ve sapların kalınlaştırılması sonrasında terkedilmiştir. Zira, sapın bu şekilde gerdirilip bırakılması, çok telli büyük bağlamalarda sap atmalarına kadar uzanan sağlıksız sonuçlar doğurmaktadır. Ancak, bu gün yalnız el ile çalma geleneğinde özellikle Ramazan Güngör tarafından hâlâ devam ettirilen bu tekniği, mızraplı, çok telli ve divan tipi büyük boy bağlama çalmasına rağmen Kırşehirli sanatçı Muharrem Ertaş, ömrü boyunca sürdürmüş ve bu konuda son örnek olmuştur.

Sol elin fonksiyonlarında şelpe tekniği yönünden de çeşitli özellikler bulunmaktadır. Bütün tellere birden vurularak çalınan bu teknikte, iki olgu belirgin olarak göze çarpmaktadır. Bunlardan biri "asıl ezgi", diğeri de bu ezgiye eşlik eden "eşlik sesleri"dir. Asıl ezgi, ve eşlik seslerinin içiçe kullanımında, ezginin hangi telde bulunduğunun önemi büyüktür. Zirâ, asıl ezginin alt tel boyunca çalındığı durumlarda orta ve üst telde eşlik sesleri yakalamak daha kolaydır. Ancak, asıl ezginin orta veya üst telde olduğu durumlarda ise; daha tiz frekanslarda kalan eşlik seslerinin arasından asıl ezgiyi duyurabilmek ustalık gerektirmektedir. Anadolu el ile bağlama çalma geleneğinde, hatta Anadolu müziği genelinde, asıl ezginin yanında eşlik ezgisi kullanma fikri gelişmemiştir. Genellikle özene bezene süslenerek çalınan asıl ezginin yanında, şelpe tekniğinde bütün tellere vurulduğundan zorunlu olarak belli bir düzen içerisinde eşlik sesleri asıl ezgiyi destekler durumdadır. Eşlik seslerinin belirlenmesinde düzenlerin rolü büyüktür. Zira, bazı düzenlerde asıl ezgi yalnızca alt tel boyunca, bazılarında hem alt telin önemli bir bölümü hemde orta ve üst tel boyunca, bazı düzenlerde ise alt orta ve üst telde eşit oranda yer almaktadır. Yapılan eşlik ise, nitelik bakımından üç grupta toplanabilir. Bunlardan birincisi "pedal"dir. Bu uygulamada, ya bir açık tel ya da sürekli kullanılan bir veya birkaç ses ezgiye pedal olarak eşlik etmekte, dem tutmaktadır. Bir ikinci şekil; ezginin genellikle paralel beşlisi, bazen de paralel dörtlüsü ile desteklenmesidir. Bu iki uygulama içiçe de görülebilir. Anadolu el ile çalma geleneğinde yalnızca Teke bölgesi Yörük Türkmenlerinde görülen ve gelişmiş bir niteliğe sahip olan uygulama

ise; düz pedal tutma ve paralel beşli, dörtlülerin yanında seçilmiş eşlik sesleri ve özgün akorlarla ezginin desteklenmesidir.

Ezginin, yalnızca alt tel boyunca kullanıldığı üç düzen vardır. Bunlardan birincisi ve temel olanı ikitelli bağlamaların düzenidir. Alttan yukarı "Lâ, Mi" olarak yapılan bu düzende ezgi alt tel boyunca çalınmakta, üst tel zaman zaman boş olarak, yerine göre de "Do, Si, Lâ, Sol, Fa#" sesleri uzun uzun ezgiye pedal olarak eşlik etmektedir. Doğu ekolü ikitelli çalınışı bu anlayıştadır. Teke yöresi ikitellilerinin çalınışında da aynı temel anlayış hâkimdir.

Arguvan ve Sivas yöresinde kullanılan üçtelli curalarda akort "Lâ, Lâ, Mi" olarak yapılmakta ve orta tel ezgiye sürekli olarak boşta eşlik etmektedir. İki telden üç tel kullanımına geçilmesi ile bağlantılı olan bu düzen, temel iki telli düzeninin üç telli bağlamadaki basit şekillenişinden başka bir şey değildir.

Bu düzenin Arguvan Emirler tarafında benzer bir kullanımı vardır. Orta eşikte üç eşit uzaklıktaki tellerden alt ve orta tel üst eşikte tıpkı ikitelliler gibi birlikte yanyana, üstte ise tek tel kullanılmakta, ezgi ve eşlik sesleri de bu kullanıma bağlı olarak bazı özellikler göstermektedir. Buna göre alt ve orta tel aşağı doğru açılarak gittiği için, ezgilerde aşağı doğru inildikçe yalnızca alt tel kullanılmakta ve tıpkı bir önceki örnekteki gibi üç tel fikri oluşmakta, karara doğru gelindiğinde ise, genellikle alt ve orta tel birlikte basılarak iki telli kullanımına geçilmektedir. Ferahmus Önel ve Cafer Doğan gibi bu yörenin dedelerinin zaman zaman Halk Müziği çevrelerinde "kıstırma" olarak bilinen teknikle aynı sıradaki ünison iki veya üç telin bir parmakla tümüne, bir parmakla da bir büyük veya küçük ikili tizine basarak ses çıkarmaları ilginçtir. Bu durumda paralel beşli, dörtlü ve ikili aralıktaki sesler asıl ezgiye eşlik etmektedir. Kıstırma tekniğini Âşık Nesimî Çimen'de uygulamaktadır. (bkz. Ek D).

Ezginin alt tel, eşlik seslerinin ise orta ve üst tel boyunca yer aldığı, temel ikitelli kullanımının değişik bir şekli olan bir başka düzen de, Teke yöresinde Ramazan Güngör'de görülmektedir. Üçtelli bağlamasının akordunu "Lâ, Lâ, Re" yapan sanatçı, başparmağı ile üst ve orta tele birlikte basmakta ve asıl ezgiyi de alt tel de diğer parmaklarla işlemektedir. Başparmağı ile orta teli daha rahat kontrol edebilmek için icradan önce orta telini orta eşlikte yedek olarak hazırladığı bir üst

deliğe atlatan Güngör, bu basışa "sarma" veya "boğma" denildiğini belirtmektedir. Tipik temel ikitelli kullanımından başka bir şey olmayan bu ilginç örnekte, üst telde genellikle ezginin alt paralel beşlisi veya dörtlüsü, orta telde ise; ünisonu veya küçük ya da büyük ikilisi duyulmaktadır (bkz. Ek G.1). Savaş Ekici, Ramazan Güngör'le ilgili kitabının çeşitli yerlerinde bu konuda olduğu gibi, bir çok şeyin Ramazan Güngör'ün kendisine has olduğunu yazmaktadır. Oysa görüldüğü gibi bu özellikler Anadolu, hatta Asya ve Anadolu el ile çalma geleneğinin ortak özelliklerindendir.

Ezginin ve eşlik seslerinin hem alt telin önemli bir bölümünde, hem de orta ve üst telde icra edildiği düzenlere en tipik örnek "Lâ, Re, Mi" seslerinden kurulu olan Bağlama düzenidir. Bu düzende ezginin ilk üç veya dört sesi orta ve üst telde, dört, beş ve sonrası sesler ise alt telde icra edilmektedir. Doğu ekolü el ile çalma geleneğinde ezginin alt tele indiği durumlarda, eşlik sesleri orta ve üst telde çok belirgin bir bilinçli kullanım özelliği göstermemektedir. Daha ziyade tesadüfî niteliktedir. Eşlik sesleri ancak ezginin orta tele geçtiği durumlarda belirgin bir bilinçlilikle kullanılır. Bu kullanımda üst tel, genellikle pedal konumunda olup zaman zaman başparmak ile ünison karakterde ezgiye katılmaktadır. Ezgi orta telde olduğunda ise; genellikle parmaklarla orta ile birlikte alt tele de basılarak ezgi paralel beşliler ile desteklenir. Klasik anlayış budur ve genellikle farklı bir yapı görülmemektedir.

Teke yöresinde bağlama düzeni kullanımında özellikle Ramazan Güngör'de tesadüfî herhangi bir unsur yok denecek kadar azdır. Ezgi alt tel boyunca yeraldığında orta ve üstte uygun eşlik sesleri basılmakta, hatta Avşar Beyleri'nde olduğu gibi bu kültüre has çok ilginç aralıklar yakalanabilmektedir. Ezginin orta ve alt tele geldiği durumlarda ise; klasik paralel beşli anlayışının yanında farklı aralıklarındaki eşlik sesleri ve yine bu kültüre has ilginç akorlarda kullanılmaktadır. Aynı anlayış ve ustalığın, üç telin ezgide eşit oranda kullanıldığı düzenlerde de olduğu görülmektedir.

El ile bağlama çalmada düzenlerin, ezgilerin ve eşlik seslerinin ifadesinde sol el parmaklarının kullanımı yönünden dikkati çeken bir diğer nokta da; eşlik seslerini sabit tutup, ezginin bulunduğu telde yapılan çarpma, vurma ve vibrasyonlarla

duyumun ezgiye yöneltilmesidir. Ustalık gerektiren bu uygulamanın, özellikle Teke yöresinde görülen bir çok örneği vardır.

4.3. El İle Bağlama Çalma Tekniğinin Ustaları

El ile bağlama çalan ustalar arasında gerek tekniği gerek yorum gücü ve gerekse bağlamayı oldukça geniş bir şekilde kullanabilmesi bakımından Ramazan Güngör başta gelmektedir.

Ramazan Güngör, 1924 yılında Muğla'nın Fethiye ilçesine bağlı Kemer nahiyesinin Kadıköy'ünde doğmuştur. Asıl mesleği marangozluktur.Ramazan Güngör,1949 yılında bir çatı işinde çalışırken yüksekten düşmesi sonucu birbuçuk yıl kadar acılı, sancılı bir istirahat dönemi geçirmiş ve 1950 yılında yürüme yeteneğini tamamen kaybederek mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır.

Ramazan Güngör, ömrünün büyük bölümünü yöresinde geçirmiştir. Yörük Türkmen kültürünün içinden yetişen bu sanatçı, bağlama çalmaya (üçtelli, ikitelli) altı yaşında başlamıştır. Bağlama çalmayı, genellikle yörenin yaşlılarını seyrederek öğrenen Güngör, ilk başlarda Kadıköylü Haymes Halil'in oğlu Mehmet Fırtına ve İbrahim Emici'den oldukça yararlandığını belirtmektedir. Kendi deyimi ile büyük boy sazları çalmaya ise 1956'da başlamıştır. Ramazan Güngör geçimini üçtelli, ikitelli ve büyük boy bağlamalar yapıp satarak, tamir ederek sağlamaktadır. Yörenin en usta icracısı oluşunun yanında, kendine has yaptığı bağlamalardaki özgün form şekli, çalınış rahatlığı ve diğer özellikler ile de yörenin en önemli üçtelli ve ikitelli bağlama yapımcısıdır. TRT İstanbul, İzmir ve Antalya Radyolarına yöre sanatçısı olarak pek çok programa katılan Güngör, yaptığı bu sazlarla yörenin ezgilerinin, türkülerinin doğru olarak tespit edilmesini sağlayan, birinci el kaynak sanatçı konumunu kazanmıştır.

Bir icracı olarak Ramazan Güngör, yüksek tekniği ve akıcı çalışı ile yalnızca kendi yöresinin değil, Anadolu'nun el ile bağlama çalan tüm sanatçılarından daha ustadır. Kendine has yalın, özlü, duygu dolu, coşkulu ifadeleriyle güçlü yorumu her an hissedilen sanatçı, yöresinin hemen her ezgisine el atmış ve âdeta onları yeni baştan inşa etmiştir. Bu eserlere yepyeni bir ruh ve yorum kazandıran Güngör, bir

çok yeni ezginin oluşmasını da sağlamıştır. Ayrıca, Ramazan Güngör'ün en önemli özelliklerinden biri de, çok eski dönemlere ait ezgileri ve ifade biçimlerini tüm saflığıyla koruyup bu güne kadar taşımış olmasıdır. Üçtelli çalmasına rağmen icrasında şaşılacak derecede Asya tipi ikitelli unsurları her an hissedilen Ramazan Güngör, ezgi karakterleri, çalış tekniği ve ifade biçimleri ile Asya ve Anadolu arasındaki geçişin çok önemli tarihi bir simasıdır. Çok çeşitli düzenlerde çalınan, zeybeklerden gelin ağlatmalara, peşrevlerden boğaz havalarına kadar geniş bir ezgi kültürü içeren çoksesli Yörük Türkmen müziğinin, üstün duyumu ve özgün çoksesli yorumuyla da en önemli örneğidir. Bu gün, kendine has tavrı ile çaldığı hemen her eser, Ramazan Güngör'ün şahsıyla bütünleşmiş ve onun adıyla anılmaktadır.

Muğla Fethiye li Mustafa Coşkun ya da yörede bilinen adıyla "Köçek Mustafa" Teke yöresinin bir başka el ile bağlama çalma ustasıdır. 1895 yılında Fethiye'nin Ören köyünde doğan sanatçı, üçtelli bağlama çalmaya çok küçük yaşta başlamıştır. "Köçek" lâkabını, yörenin oyunlarını çok güzel oynamasından dolayı alan Mustafa Coşkun, TRT repertuarına kazandırdığı çok sayıdaki yöresel türkü ve ezgiler ile de önemli bir kaynak kişi durumundadır. Yöre düğünlerine katılması nedeniyle düğüncülük yönü de gelişmiş olan sanatçı, bölgenin müzik ve oyun kültürüne oldukça hâkimdir. Üçtelli bağlamadaki duygulu ve güçlü yorumuyla, hafızalardan silinmeyen Mustafa Coşkun, 1962 yılında Fethiye'de vefat etmiştir.

Ula lı Ali Rıza Zorlu, kendine özgü tarzı ile üçtelli bağlama çalan bir başka ustadır. Zeybeklerden Köroğlu ezgilerine kadar uzanan zengin bir repertuarı olan sanatçı, coşkulu ve duygulu ifadelerle çalıp söyleyerek seslendirdiği havalarla yörenin önemli bir kaynak kişisidir.

Burdur'a bağlı Altınyayla (Dirmil) el ile çalma geleneğinin hâlâ sürdürüldüğü ve çok sayıda ustanın yetiştiği bir yöredir. Bunlardan en önemlisi Dirmil'in Çörten köyünden Hüseyin Karakaya'dır. Yöre müzik kültürünü çok iyi özümsemiş olan Karakaya, Dirmil ekolünün en başarılı yorumcusu olup, özellikle boğaz havalarında Ramazan Güngör dahil, bilinen tüm ustalardan daha yüksek bir icraya sahiptir. Ustası Çörtenli Koca Şakir'dir. Yalın ve özlü ifadelerle çok çeşitli düzenler kullanarak çaldığı ezgiler, Yörük Türkmen müziğinin eski köklerinden derin izler taşımaktadır.

Çok sayıda çırak yetiştirmiş olan Hüseyin Karakaya yakın zaman önce Çörten'de vefat etmiştir.

Dirmil ekolünün önemli bir temsilcisi de Kadir Türen'dir. Zengin bir repertuara sahip olan Kadir Türen, TRT'ye çalıp söyleyerek çok sayıda türkü, oyun havası vs. kazandırmıştır. Düğüncülük yönü de bulunan sanatçı, el ile çalmanın yanında tezene ile de icra edebilmektedir.

Bu şahsiyetler dışında Dirmilli Ramazan Karakaya, Hüseyin Ertuğrul ve Ömer Kanyılmaz ile Kozağaçlı Şakir Özyurt ve Faik İnce, Teke bölgesinin el ile bağlama çalan ustaları arasında sayılabilir.

Doğu ekolü el ile bağlama çalma ustaları arasında Âşık Nesimî Çimen'in önemli bir yeri vardır. Ailesi aslen Zaralı olan Nesimî Çimen 1931 yılında Adana'nın Saimbeyli ilçesinin Fatmakuyu köyünde doğmuştur. Cura çalmaya geleneğe bağlı olarak saz çalıp söyleyen babası, amcası ve dayısının etkisiyle dokuz yaşında başlamıştır. 1961 yılına değin Pir Sultan Abdal, Teslim Abdal, Genç Abdal, Viranî ve Seyranî gibi ozanların deyişlerini söyleyen Nesimî Çimen, 1962'den sonra kendi deyişlerini seslendirmeye başlamıştır. Yüreğindeki tüm duyguları, belleğindeki düşünceleri sazıyla dillendiren âşık çok sayıdaki eserinde ahlâkî erdemleri, insan sevgisini, barış ve dostluğu işlemiştir. 1964 yılında TRT İstanbul Radyosu'nda ilk bandını dolduran Nesimî Çimen, 1970 yılında Fransa'ya daha sonrada Almanya'ya müzik kurumlarının davetlisi olarak gitmiş, bu ülkelerde radyo yayınlarına katılmış konserler vermiştir. 1970 yılından 1993'e kadar her yıl Fransa radyo televizyon kuruluşlarının davetlisi olarak konserler veren âşık, burada bir de plak çıkarmıştır. Türkiye'de de bir çok plak ve kaset dolduran Çimen, 1984 yılında İsveç Radyo Televizyon Kurumunun davetiyle Stockholm'e giderek iki yıl süreyle çeşitli çalışmalar yapmıştır. Alevî-Bektaşî kültürünün içinden yetişen ve dedelik vasfı taşıyan Nesimî Çimen,Alevî-Bektaşî öğretisine oldukça hakimdir. Asya tipi eski karakterli iki telli saz geleneğine sıkı sıkıya bağlı kalan ve bu geleneği koruyup yaşatan Çimen, çalış tekniği ve kendine has tavrı ile bu geleneğin önemli bir temsilcisidir. Çalıp söyleyişinde de bu yönü belirgin olan âşık, semahlardan düvaz-ı imamlara, deyişlerden nefeslere geniş bir repertuara sahiptir. Âşık Nesimî Çimen 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta vefat etmiştir.

Nesimî Çimen dışında Arguvan Minayıklı (Kuyudere) Hasan Hüseyin Orhan, İbrahim Memo Temiz (Meftunî), Hüseyin Orhan, Ermişlili Cafer Doğan, Ferahmus Önel, Kahramanmaraşlı Tacim Dede, Ahmet Kök (Babo), Gaziantepli Şıddo Hanefî, Tokatlı Halil Dede ve Eyüp Tekyurt doğu ekolü el ile bağlama çalma geleneğinin bilinen ustalarından birkaçıdır.

5. EL İLE BAĞLAMA ÇALMA TEKNİĞİNDE MEYDANA GELEN DEĞİŞİMLER, GELİŞİMLER

5.1. Kişisel Çalışmalar

Geleneksel el ile bağlama çalma tekniğinin şehirlere yansıması, Türkiye genelinde algılanıp tanınması ve bu konuda çalışmalar yapılması oldukça uzun bir süreci kapsamaktadır. Bu konuda ilk önemli görevi köy kökenli olup geleneksel müzik yapan, ancak şehirde yaşayıp az veya çok şehirli müzik hareketlerinin içinde yeralan sanatçılar üstlenmişlerdir. Bunların başında Denizlili Özay Gönlüm gelmektedir. Genellikle Ege yöresi ezgilerinin dışına çıkmayan ve geleneksel tarzda çalıp okuyan sanatçı, aynı zamanda çok sayıda plak ve kaset çalışması yaparak sesini tüm yurtta duyurabilme imkânını bulmuştur. Anadolu'nun hikâyeler anlatan, öğütler veren gezgin sanatçı tipini yaşatmaya çalışan Özay Gönlüm'ün bu çalışmaları, halk tarafından sıcak karşılanmış, böylece Türkiye geneli Ege tavrını özellikle de boğaz ezgileri ve tekniğini ilk bu sanatçı ile tanıma fırsatı bulmuştur. Teke yöresinde çokça rastlanılan nene-torun espirisini iyi değerlendiren Gönlüm, plak ve kasetlerinde anlattığı nene-torun hikâyelerini içli boğaz ezgileri ile süslemiştir. Ancak, Ramazan Güngör gibi çeşitli ustalarla sık sık birlikte olan sanatçı, gerçek boğaz tekniğini ve ezgilerini seslendirebilmeyi başaramamış, hikâyelerinde (tezene fikrinden kurtulamamış sağ el güdümlü) küçük ezgiler kullanabilmiş, böylece bu tarzın Özay Gönlüm'ün yapabildiği ezgilerden ibaret dar bir kullanım olduğu fikri doğmuştur.

Bu konuda çalışmalar yapan bir başka sanatçı da Acıpayamlı Talip Özkan'dır. Bağlamayı oldukça usta çalan Talip Özkan'la birlikte, Ege yöresinin özellikle zeybek havaları daha farklı bir yoruma kavuşmuş ve bir çok zeybek ezgisi onun adıyla anılır olmuştur. Talip Özkan'ın birinci derece kaynak aldığı ve yararlandığı kişilerden biri ve belki de en önemlisi Ramazan Güngör'dür. Ramazan Güngör'e yakın olabilmesi nedeniyle, boğaz havalarına eğilme fırsatı bulan Özkan, bu konuda da kendini geliştirmeye çalışmıştır. Üçtelli bağlama ile boğaz havalarına yoğunlaşan sanatçı, bu ezgileri büyük bağlama ya da aktarmaya çalışmıştır. Ancak, Talip Özkan'da

Özay Gönlüm gibi gerçek boğaz ezgilerini ve tekniğini derinlemesine yakalayamamış, bu tarz çalışın özgün bir teknikten çok, üç telli bağlamaya ve boğaz havalarına has bir uygulama olduğu görüşünü taşımıştır. Böylece müzik çevrelerinde Özay Gönlüm ve Talip Özkan ile tanınan bu tarzın, bağlamanın beşli perdesi üzerinde, lirik bir ifadede çalınan boğaz tarzı olduğu fikri yerleşmiştir. Çeşitli film müziklerinde vd. kullanılan bu tarzın üzerinde çalışan diğer müzik adamları bu çerçeveden dışarı çıkamamışlardır. Zira, bu iki sanatçıdan sonra bu konuda çok uzunca bir süre herhangi bir gelişme olmamıştır.

Doğu ekolü el ile çalma tekniğinde ise; durum daha farklı olmuştur. Sözlerin ön planda olduğu ve şiirin yalın bir ileticisi durumundaki el ile çalma tekniği, mızraplı bağlama karşısında ezilmiş, şehirlere hiç yansıyamamış hatta bu gelenekten yetişen bir çok sanatçı, şehire gelir gelmez ilk iş olarak el ile çalışı terketmek durumunda kalmıştır. Yöresinde el ile çalma geleneği bulunan Arif Sağ, farklı sanatçılara yönelik yapılan plak ve kaset çalışmalarında zaman zaman bu tarzdan küçük örnekler vermiştir. Ancak, özellikle Talip Özkan'ın etkisi ile boğaz havaları ve tekniği ile de ilgilenen Arif Sağ'ın üretimleri de genel anlayışın ötesine gidememiştir.

Yöresinde el ile çalma geleneği bulunan ve Haydar Acar gibi usta yorumcuları dinleyen Sivas Koçgirili Hasret Gültekin, Talip Özkan'la bir çok kez yanyana gelebilme ve yararlanabilme şansına sahip olmuştur. 1990'lı yılların başlarında Talip Özkan'dan büyük boy bağlama ile öğrendiği, boğaz tekniği ile çalınan küçük bir ezgiyi kendince sunan Gültekin'in bu yorumu dikkat çekmiştir. Avşarlarla hiçbir ilgisi olmadığı halde bilinçsizce adına "Avşar Havası" dediği bu küçük ezgiyi çeşitli teknikleri içiçe kullanarak bir doğulu duygusuyla sunan Gültekin, bu konuda yeni bir fikrin oluşmasını sağlamıştır. Daha sonra Hasret Gültekin'in çaldığı bu küçük ezgiyi, daha da ustaca ve oturaklı bir şekilde sunan Arif Sağ ile birlikte, el ile çalma geleneğinin yeniden gündeme gelmesi konusunda bir ışık belirmiştir. Ancak, Arif Sağ'ın yaklaşık iki yıl boyunca bu ezginin ve çalınış biçiminin herhangi bir yerini değiştirememesi bu konuda bir duraksama yaşanmasına neden olmuştur. Zira, bu iki yıl boyunca hemen herkes Arif Sağ ile birlikte aynı ezgiyi tekrarlamıştır.

Ramazan Güngör'ü TRT'deki eski bant kayıtlarından tanıyan İTÜ TMDK. öğretim üyesi Nida Tüfekçi İstanbul'a davet etmiş ve bu süre içinde sanatçıdan yeni

bant kayıtları almıştır. Güngör'ün çalış tekniği ve çaldığı ezgilerin orijinalitesini hep överek anlatan Tüfekçi, konservatuarda öğrencilerine bunları öğretmeyi denemiş ancak,bu konuda yeterince başarı sağlayamamıştır.

El ile bağlama çalma tekniği konusunda çalışma yapan bir başka kişi de, Burdurlu Hamit Çine'dir. Teke yöresinden bir çok derlemesi bulunan Çine, bu konuda bir de metot yazma denemesi yapmıştır. Yörenin üçtelli çalan birçok ustasıyla biraraya gelen ve onları inceleme fırsatı bulan Çine, çalışında el ile çalma tekniğinin mantığını yakalamış, ancak icra olarak belli bir seviyenin ötesine gidememiştir.

El ile bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri ile ilgili çalışmalarımız 1990 yılı sonlarında başlamıştır. Bizde bu konunun Talip Özkan ve Özay Gönlüm'ün yaptığından çok farklı bir şey olduğu ve derinlemesine araştırılması gerektiği fikri Ramazan Güngör'ü dinledikten sonra oluşmuştur. Bunun üzerine Ramazan Güngör'le irtibat kurulduktan sonra özel kamera ve teyp de alınarak ertesi gün İstanbul'dan Fethiye'ye ziyarete gidilmiştir. Sanatçı ile görüntü ve ses kaydı olmak üzere çok verimli bir çalışma yapılma olanağı bulunmuştur.Gerekli çalışmalardan sonra İstanbul'a döndüğümüzde yaklaşık bir yıl boyunca hemen her gün çalışarak el ile çalmanın öncelikle mantığı ve tekniği oturtulmaya çalışılmış, bununla da yetinilmeyerek İstanbul'da yaşamakta olan diğer sanatçılarla biraraya gelinmiştir Yaklaşık 1994 yılına kadar süren bu araştırma, derleme ve çalışma döneminde İrfan Gürdal ile birlikte Burdur Dirmil'e, ayrıca Kırgızistan ve Kazakistan'a gidilmiş, konuyla ilgili ses ve görüntü kayıtları yapılarak, ses bantları ve kitaplar alınmıştır. Ramazan Güngör, tekrar ziyaret ettiğimizde çalışımızla ilgili beğenisini ifade ederek, bu tekniğin kendisinin dışında bir başkası tarafından ilk kez başarıldığını belirtmiştir. Yine bu dönem içerisinde çeşitli gitar, dutar, dombra ve keman metotları incelenerek el ile çalışın notasyonu ve teknik gösterim hakkında çeşitli çalışmalar yapılmış, bunun sonucunda da bağlamanın bünyesine uygun ve el ile bağlama çalışını ifade edebilecek bir sistem geliştirilmiştir.

Çalışmamızın ilk dönemlerinden itibaren üzerinde durulan nokta; gerek Teke bölgesi, gerek doğu yörelerimiz, gerek Türkî Cumhuriyetlerde görülen el ile çalma tekniğinin temelde aynı kökün farklı şekillenmiş dalları olmasına karşın, değişik

nedenlerle sazların fiziksel yapılarında, boyları başta olmak üzere çeşitli farklılıklar göstermiş olmasıdır. Bu nedenle, geniş bir sahaya yayılmış olan değişik özellik ve renklilikteki bu çalış biçimleri ile farklı fiziksel özellikteki sazları tek bir yapıda toplama ihtiyacı hissedilmiştir. Zira, bu gerçekleşmezse her saz eskiden olduğu gibi kendi bünyesinde çalınacak ve ortak bir yapı geliştirilerek orkestralarda kullanma olanağı bulunamayacaktı. Bu anlayış ve düşünce doğrultusunda saz yapımcısı Süleyman Aslan'ın da özverili çalışma ve desteği ile ilk olarak Teke bölgesi üçtellileriyle Nesimî Çimen'in kullandığı ikitelli arasında bir üçtelli bağlama tarafımızdan üretilmiştir. Bu ilk denemede, daha büyük olmasına karşın, Teke üçtellilerinin ve Nesimî Çimen'in sazının özelliklerini taşıması bakımından başarı sağlanmıştır. Bir sonraki denemede biraz daha büyükçe bir üçtelli bağlama yapılmıştır. Bu saz da değişik yapıların ortak tını ve ses karakterini verebilmesi ve kullanım özellikleri bakımından başarılı olmuştur. Yaklaşık üç yıl kadar kullandığımız bu saz ile Teke bölgesi, doğu yörelerimiz ve Türkî Cumhuriyetlerin ezgileri çalınmaya ve Anadolu'nun diğer yörelerinin ezgilerini de bu saza ve el ile çalışa aktarılmaya başlanmıştır. Bu süre içinde Anadolu temalarını kullanarak geleneksel karakterde bir "Tahtacı semahı" üretilmiş ve 1995 yılında piyasaya çıkan solo albümümüzün enstrümantal bölümüne konulmuştur. Bu ezgi, el ile çalmaya yönelik bu anlamda yapılan en ciddi ilk denemedir. Ortak kullanıma uygun olması bakımından ürettiğimiz üçtelli bağlama, değişik yapıların özelliklerini taşıması açısından genel anlamda başarılı olmuştur. Ancak, hâlâ akort olarak orkestralarla ortak standardı yakalayamamış, biraz küçük olması nedeniyle de ses karakteri olarak belli bir tizlik içinde kalmıştır. Bunun yanında, yapı büyüdükçe de en zengin kullanım biçimlerinin görüldüğü Teke bölgesi temalarından uzaklaşma tehlikesi doğmuştur. Bu anlayış doğrultusunda yapımcı Süleyman Aslan ile 1997 yılında aşağıda resmi verilen üçtelli bağlamanın yapımı gerçekleştirilmiştir. Özgün bir tını karakteti olan ve oniki ayrı düzende kullanılabilen bu bağlama ile, Teke yöresi üçtellilerinin, doğu yörelerinin ve Türki Cumhuriyetlerde varolan dutar, dombra başta olmak üzere, bir çok sazın hemen her ezgisi rahatlıkla çalınabilmektedir. Bunun yanında, şu anda varolan her tekniğin rahatlıkla uygulanabildiği bu saz, Anadolu'nun her ezgisinin de özüne uygun icra edilebileceği gelişmiş bir anlayışa sahip olup, tarafımızdan el ile çalmaya yönelik gerçekleştirilmiş tek ciddî denemedir.



Resim 5.1.Üçtelli Bağlama

El ile çalma tekniği konusunda önemli çalışmalar yapan bir başka kişi de Erdal Erzincan'dır. 1989 yılında Konservatuar eğitimine başlayan Erzincan, 90'lı yılların başlarında el ile çalmaya yönelmiştir. Önceleri Hasret Gültekin ve Arif Sağ'ın çaldığı ezgiyi çalmış, daha sonra da özellikle parmak vurma tekniğine yoğunlaşmıştır. Koçgirili Haydar Acar başta olmak üzere, çeşitli ustaların tavrını özümseyen sanatçı, 1994'de piyasaya çıkan solo albümünde Teke yöresine ait bir türküyü el ile çalarak icra etmiştir. Erdal Erzincan'ın el ile çalmaya yönelik olarak üzerinde çalıştığı, kısa saplı saz formunda bir dörtelli bağlama denemesi de vardır (bkz.Resim no. 5.2.)

Erdal Erzincan'la tanışmamız 1994 yılı sonlarına doğru olmuştur. Bu tarihten itibaren el ile çalma tekniğine yönelik çalışmalara başlanmıştır. Bu çalışmalarda ağırlık, özellikle parmak vurma tekniğinde bağlamanın beşli perdesi yanında, her perdenin üzerine parmak vurup çekmek suretiyle ezgilerin çalınması ve bu gelişmenin genel olarak tüm ezgilere uygulanması yönünde olmuştur. Daha sonra Arif Sağ ile biraraya gelinerek, yeni bir çalışma sürecine girilmiştir. Bu çalışmanın yaklaşık bir buçuk yıl süren ilk dönemi, teknik çalışma, tekniklerin biraraya getirilmesi, geliştirilmesi, ezgi seçimleri ve özgün ezgi üretimleri ile geçmiştir. Belli bir repertuar oluşturup değişik TV programlarına katılarak ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde otuz kadar konser vererek süren bu dönemin ardından,



Resim 5.2.

5 Mayıs 1996'da Almanya'nın Köln şehrinde Alman Cumhurbaşkanı Roman Herzog'un da desteği ile Köln Flarmoni Orkestrası eşliğinde bir konser verilmiştir. Bu konseri takiben bir kez Berlin Flarmoni salonunda, üç kez Rumelihisarı etkinliklerinde olmak üzere birçok konser verilmiştir. Bunun yanında Erdal Erzincan'la bir ikili olarak 1998 başlarında Hollanda ve Belçika'da beş konser, İstanbul'da iki konser verilmiştir. 1998'de Köln Flarmoni Orkestrası ile verilen konserin ses kaydı "Concerto for Bağlama" adıyla CD ve kaset olarak piyasaya sunulmuştur. Ayrıca; tarafımızdan solo olarak Anadolu'nun değişik yörelerinden örneklerin yeraldığı bir çalışmaya yer verilecektir.

Arif Sağ, Erol Parlak ve Erdal Erzincan olarak üçlü yapılan çalışma, yurt genelinde de büyük ilgi görmüş, böylece kaybolmak üzere olan el ile çalma tekniğinin yeniden gündeme gelmesi, sevilmesi ve yurt dışında da tanınması sağlanmıştır. Bu çalışma ile, el ile çalış tekniklerinin ait olduğu yörenin ezgilerine has bir ifadeden çok, bir ses çıkarma tekniği olduğu fikri gelişmiştir. Özellikle parmak vurma gibi Teke bölgesi sanatçıları ve müzik çevreleri tarafından yalnızca boğaz havalarına ait bir ifade sanılan uygulamanın aslında, çok özgün ve güçlü ifadeleri olabilen bir ses çıkarma tekniği olduğu ve istenildiğinde hızlı, ağır hemen her ezgiye uygulanabileceği anlayışı gelişmiştir. Aynı anlayış, diğer teknikler için de

geçerlidir. Yine bu çalışma ile mızrabın ve mızraba dayalı anlayışın bağlamaya yaptığı bir çok olumlu katkının yanında, özellikle de el ile çalmayla ulaşılabilecek gelişmelerin önünü nasıl tıkadığı ortaya çıkmıştır. El ile çalmadaki üç tarzın içiçe yoğun kullanımındaki geniş ve renkli sound, parmak vurma tekniği ile uygulanan arpej tekniği, gitarda olduğu gibi bağlamayı da dünya sazı yapabilecek özelliklerden yalnızca birkaçıdır.

5.2. El İle Bağlama Çalma Tekniğinin Notasyonu

El ile bağlama çalma tekniğinin nota üzerinde gösterimi için tarafımızdan oldukça kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Böylece, yaklaşık beş yıl sonunda dutar, dombra, keman ve gitar için yazılan çeşitli metotlar incelenerek tamamen bağlamanın bünyesine uygun nitelikte bir gösterim sistemi geliştirilmiş, bu gösterimde de öncelikle dünyada kullanılan ve bilinen işaretlerin tercih edilmesi esası benimsenmiştir. Bunun yanında, gereken noktalarda da belli bir mantığa oturan yeni işaretler üretme anlayışına gidilmiştir. Anlaşılır ve kolay okunabilir olmasına özen gösterdiğimiz ve büyük çoğunluğu kendi üretimimiz olan el ile bağlama çalma notasyon işaretleri şöyledir:

o	Boş tel
①	1. (alt) tel
②	2. (orta) tel
③	3. (üst) tel
1	Sol el işaret parmağı
2	Sol el orta parmağı
3	Sol el yüzük parmağı
4	Sol el serçe parmağı
5	Sol el baş parmağı
V	Sol el ile parmak vurma
Λ	Sol el ile tel çekme
□	Sol el veya sağ el ile açık teli tutma (tınlamayı durdurma)
Ⓖ	Sağ el ile göğüs üzerinde çalma pozisyonu
Ⓢ	Sağ el ile sap üzerinde çalma pozisyonu
Ⓔ	Sağ eli eşiğin üstüne bastırarak ve sesi kısarak çalma (mute) pozisyonu

(EA) Sağ eli orta eşiğin arkasına dayayarak çalma pozisyonu

Sağ el işaret parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma

Sağ el orta parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma

Sağ el yüzük parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma

Sağ el serçe parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma

Sağ el başparmağı ile parmak vurarak ses çıkarma

Sağ el işaret parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Sağ el orta parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Sağ el yüzük parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Sağ el serçe parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Sağ el baş parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile bütün tellere yukarıdan aşağıya vuruş

Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile bütün tellere aşağıdan yukarı vuruş

Sağ elin işaret parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş

Sağ elin orta parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş

Sağ elin yüzük parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş

Sağ elin serçe parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş

Sağ elin baş parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş

Sağ el işaret ve orta parmağı ile tek vuruşta yukarı çıkma

x Sağ el işaret veya orta parmağının ucu veya içi ile göğse vuruş

Sağ el parmakları ile fiske (darp) vurarak aşağı iniş

Sağ el parmakları ile aşağı vurup, telleri kapama

Sağ el parmakları veya elin içi ile aşağı-yukarı eli sürterek çalma

Telleri Teker Teker peşpeşe tarama

Sağ el serçe parmağından başlayarak, sırasıyla serçe, yüzük, orta ve işaret parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş

Sağ el işaret, orta ve yüzük parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş

Sağ el işaret parmağından başlayarak sırasıyla işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla bütün tellere yukarı taramalı vuruş

Sağ el yüzük parmağından başlayarak sırasıyla yüzük, orta ve işaret parmağı ile bütün tellere yukarı taramalı vuruş

İşaret parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş

┌┐ └┘ Orta parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş

┌┐ └┘ Yüzük parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş

┌┐ └┘ Serçe parmak ile aşağı-yukarı vuruş

┌┐ └┘ Baş parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş.

└┘ İşaret ve orta parmak ile tarayarak yukarı vuruş

└┘ Serçe ve yüzük parmağı ile tarayarak yukarı vuruş

Yukarıdaki tabloda verildiği gibi, şelpe tekniğinin notasyonu genelde bilinen iki temel gösterimin üzerine kurulu olup, bu iki ifadenin bağlama için geliştirilmiş değişik şekillerini kapsamaktadır. Bu gösterimde tellere baş parmak hariç tüm parmaklarla aşağı vuruş için; "┌┐" simgesi, yukarı için ise; bu işaretin tersi "└┘" simgesi kullanılmaktadır. Bu temel işaretlerden türetilen diğer simgelerde ise sağ elin her parmağını, hareketin niteliğini ve başlangıç noktasını belirten ek gösterimler bulunmaktadır. Örneğin, bu temel simgenin sağ ucuna takılan ekler "┌┐, └┘, └┘" şekillerinde olduğu gibi vuruşun hangi parmakla yapılacağını göstermektedir. Bu gösterimlerde "┌┐ , ┌┐" şekillerinde olduğu gibi sol uç hareketin taramalı ya da direkt olduğunu, içine harf yazılı simgeler ise, birkaç hareketten oluşan büyük vuruşların hangi parmakla başlayacağını ifade etmektedir. Ekler bölümünde, geliştirdiğimiz notasyon işaretleri ile yazılmış notalara dikkat edilecek olursa, temel olarak sağ elin portenin üstünde, sol elin ise altta gösterimi (parmak numaraları yönünden) esas alınmıştır. Özellikle, parmak vurma ve tel çekme tekniklerinde tırnakların içine parmak işaretlerini yazarak, sağ ve sol el ile yapılan vurma ve çekmelerin karışması önlenmiştir. Ayrıca bu uygulama da, porte altında yalnızca sol el parmak numaraları olması nedeniyle de okuma kolaylığı bulunmaktadır. Sağ el parmak işaretleri, tırnak içinden çıkarılıp porte altına da yazılabilir. Ancak, kanımızca bu uygulama göz koşmasını yavaşlatacaktır.

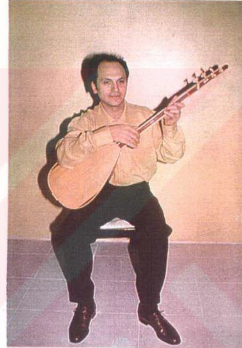
5.3. El İle Bağlama Çalma Tekniğinde Yeni Vuruş Şekilleri

El ile bağlama çalma tekniğinde varolan geleneksel yapıların yanında, yeni bir anlayış doğrultusunda farklı vuruş şekilleri de katılmıştır. Abartıdan uzak kalabilme kaygısıyla bağlamanın bünyesine uygun olabilecek şekilde seçilen ve daha geniş kullanım ve açıklamaları hedefleyen bu vuruş şekilleri, üç temel tekniği de kapsamaktadır. Bunları ayrı ayrı incelemek kanımızca yararlı olacaktır.

5.3.1. Şelpe Tekniğinde Yeni Vuruş Şekilleri

Şelpe tekniğinde varolan, geleneksel, elin göğüs sap birleşim yerine yakın bir yerden tellere vurulması (bkz. Resim no.5.3.) yanında, aynı işlevin sap üzerinde de yapılabileceği fikri gelişmiştir (bkz. Resim no.5.4.).


Resim 5.3.


Resim 5.4.

Aslında, parmak vurma tekniği içinde belli ölçüde varolan bu uygulama kapalı kalmıştır. Yeni anlayışla, şelpedeki hemen her hareket sap üstü pozisyonunda da uygulanabilmektedir.

Şelpe tekniğinde yeni bir vuruş şekli; işaret parmağından başlayarak, sırasıyla işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla telleri tarayarak aşağı yapılan iniştir Notasyondaki gösterimi " " olan bu vuruş şekli, geleneksel vuruşlardan serçe, yüzük, orta ve işaret ile aşağı taramalı inişin bir anlamda tersi gibidir. (bkz. Resim no.5.5.)


Resim 5.5.a.


Resim 5.5.b.


Resim 5.5.c.


Resim 5.5.d.


Resim 5.5.e.

Bir başka vuruş şekli; aşağıdan yukarıya serçe ve yüzük parmağı ile birlikte taramalı çıkıştır (bkz. Resim no.5.6.).



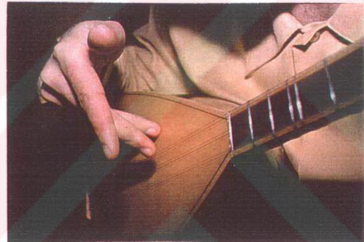
Resim 5.6.a.



Resim 5.6.b.



Resim 5.6.c.

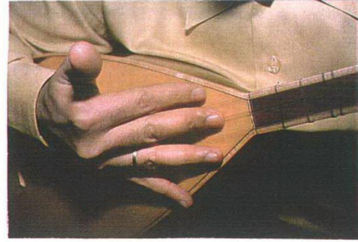


Resim 5.6.d.

Hasret Gültekin ile tanınan ve notasyondaki gösterimi " " olan bu vuruş, işaret ve orta parmakla yapılan Teke yöresi "ikiparmak" ifadesinden başka bir şey değildir. Bu vuruşta parmakların çıkardığı sesin peşpeşe duyurulması esastır. Oldukça yumuşak bir duyum vardır.

Farklı bir yukarı çıkış şekli; eli hafifçe yan pozisyona getirip, parmakları bükmeden sırayla işaret, orta, yüzük ve serçe parmakla telleri tarayarak yapılan çıkıştır (bkz. Resim no.5.7.).


Resim 5.7.a.


Resim 5.7.b.


Resim 5.7.c.


Resim 5.7.d.

Bu vuruş şeklinde de esas; her parmağın tellerden çıkardığı sesler tek tek duyulurken, bir sonraki parmağın aynı işlevle onu takip etmesidir. Kanımızca, bu vuruşun geleneksel olma ihtimali yüksektir. Ancak, kullanan kaynak kişi kalmamıştır.

Şelpe tekniğinde, birkaç hareketin birleşiminden meydana gelen vuruş şekilleri de vardır. Bunlardan biri; parmaklar tellere dik açıyla gelecek şekilde elin hafifçe dik pozisyona getirilmesi sonrasında, kapalı durumdaki sırasıyla; işaret, orta ve yüzük parmaklarının hızla açılarak ve devamında aynı sıra ile kapatılarak bütün tellere vurulmasıdır (bkz. Resim no.5.8.).


Resim 5.8.a.


Resim 5.8.b.


Resim 5.8.c.


Resim 5.8.d.


Resim 5.8.e.


Resim 5.8.f.

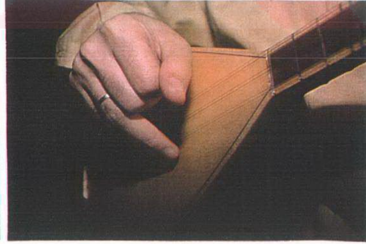


Resim 5.8.g.

Notasyondaki gösterimi " ┌─┐└┌─┐├┌─┬ └─┘┌ └─┘├ ┃└─┘┃ " olan, üstten aşağı ve aşağıdan yukarı iki aşamada gerçekleşen bu vuruş, daha çok "altılama" niteliğinde olup, hızlı karakterdedir. Altı vuruşun değeri de birbirine eşittir. Henüz dar bir kullanım içerisinde görülen ve gelişmeye açık olan bu vuruşun, küçük bir fark dışında kullanım ve ifade bakımından benzeri bir başka örnek vardır. Parmak sıralamasının değiştiği, sırasıyla yüzük, orta ve işaret parmağının hızla açılarak, devamında da aynı sıra ile kapatılarak uygulandığı bu vuruşun da bu gün için dar bir kullanım alanı vardır (bkz. Resim no.5.9).



Resim 5.9.a.



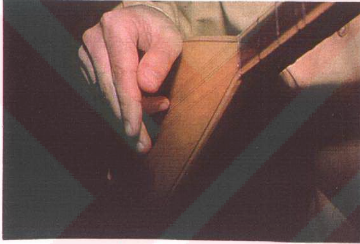
Resim 5.9.b.



Resim 5.9.c.



Resim 5.9.d.



Resim 5.9.e.



Resim 5.9..f.



Resim 5.9.g.

Notasyondaki gösterimi " ┌┬ ┌┼ ┌┐ └┴ └┼ └┌" şeklinde olan bu vuruş çok çeşitli tartımları verebilmesi bakımından gelişmiş bir anlayışa sahiptir. Özellikle Tacik dutarcılarının kullandığı bir ifadedir.

Birkaç hareketin birleşmesinden oluşan değişik vuruş tiplerinden biri de Erdal Erzincan'ın gitardan bağlamaya aktardığı ve başarıyla kullandığı bir vuruştur. Hızla yapılan ve dörtleme niteliği taşıyan bu uygulamada; önce el sapa paralel pozisyona getirilir. El açık, parmaklar hafif bükülü olarak, sırasıyla yüzük ve başparmakla bütün tellere vurularak aşağı inilir, devamında da başparmak ve yüzük parmağı ile yukarı çıkılır (bkz. Resim no.5.10.).



Resim 5.10.a.



Resim 5.10.b.



Resim 5.10.c.



Resim 5.10.d.



Resim 5.10.e.

Notasyondaki gösterimi " ┌┬ ┌┐b └┘ρ └┴ " olan ve hiç bozmadan defalarca peşpeşe uygulanabilen bu vuruşda, yüzük parmağı yerine serçe parmağı da kullanılabilir. Bu vuruşlarla aynı nitelikte olan ve bağlamaya yakışan bir başka ifade de, el kapalı pozisyondayken İşaret ve baş parmak ile açılarak aşağı, devamında da başparmak ve işaret parmağı ile yukarı doğru bütün tellere vurulmasıdır. (bkz. Resim no.5.11.).



Resim 5.11.a.



Resim 5.11.b.



Resim 5.11.c.



Resim 5.11.d.

Notasyondaki gösterimi " ┌┐L ┌┐b └┘P └┘┌ " olan ve daha çok Türkmen dutarcılarında görülen bu vuruş şekli de hiç bozmadan defalarca perpeşe uygulanabilir. Bu vuruşun ifade olarak aynı,işlev olarak farklı bir başka çeşidi de vardır. Bu vuruşta sırasıyla serçe,işaret parmakları açılarak aşağı inildikten sonra, devamında baş parmak ve işaret parmağı ile yukarı çıkılır.(bkz.Resim no 5.12).



Resim 5.12.a.



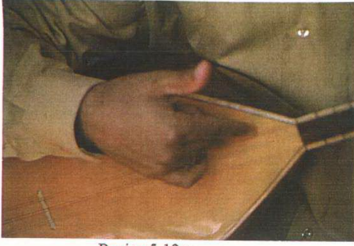
Resim 5.12.b.



Resim 5.12.c.



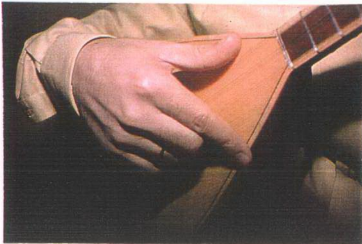
Resim 5.12.d.

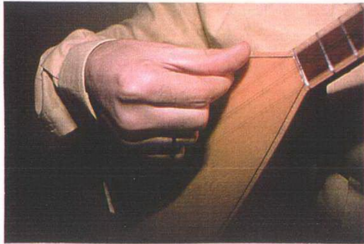

Resim 5.12.e.

Dört eşit zamanda yapılan bu vuruş da hiç bozulmadan akıcı olarak sürekli uygulanabilir Bu ifadenin, bir eksik vuruşla yapılan başka bir çeşidi de vardır. Bu uygulama da serçe parmak hiç kullanılmaz. İşaret parmağı ile bütün tellere vurularak aşağı, devamında da bir evvelki ifadede olduğu gibi başparmak ve işaret parmağıyla yukarı çıkılır (bkz. Resim no. 5.13.).


Resim 5.13.a.


Resim 5.13.b.


Resim 5.13.c.


Resim 5.13.d.

Çok değişik tartımlara uygulanabilen bu kullanım, Türkmen dutarlarının âdeta genel tarzı durumundadır. Bu vuruşun genellikle Tacik dutarcılarında görülen bir başka

şeklinde ise;aşağı yapılan vuruş sonrasında parmaklar düz konuma getirilip sırasıyla baş parmak,işaret ve serçe parmağı ile yukarı vurulmaktadır (bkz.Resim no.5.14.).



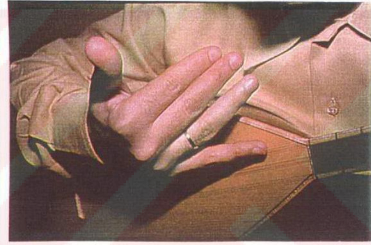
Resim 5.14.a.



Resim 5.14.b.

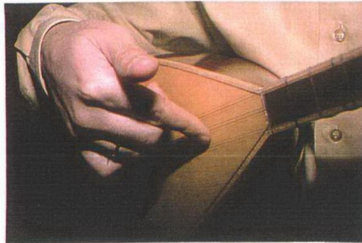


Resim 5.14.c.



Resim 5.14.d.

Şelpe tekniğinde "tril" ifadesine karşılık verecek uygulamalarda vardır. Bunlardan biri; işaret parmağının ilgili tele hafifçe bastırılarak aşağı yukarı küçük hareketlerle hızla vurulmasıdır (bkz. Resim no.5.15.).



Resim 5.15.

Yumuşakça yapılması gereken bu vuruş, kendine özgü bir karakterde olup, gelişmiş bir yapıdadır.

Bir başka "tril" ifadesi de başparmakla yapılandır. El, bağlamanın sapına paralel bir pozisyona getirilip kapatılarak başparmağın uç kısmı ile ilgili tele veya tellere aşağı yukarı küçük hareketlerle hızla vurulur. (bkz. Resim no.5.16.)

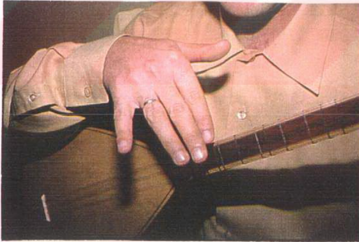


Resim 5.16.a.



Resim 5.16.b.

Şelpe tekniğinde, bağlama dışında hemen hemen hiç bir sazda görülmeyen bir uygulama şekli vardır. Parmakların tellere bastırılıp, aşağı yukarı sürtülmesiyle ses çıkarılmasını ifade eden bu uygulama oldukça yumuşak bir duyuma sahiptir (bkz. Resim no.5.17.)



Resim 5.17.a.



Resim 5.17.b.

Ustalık gerektiren bu ifade de, el sapa dik pozisyona getirilerek daha ziyade işaret parmağı olmak üzere, işaret orta ve biraz da yüzük parmağı ile tellere bastırılıp aşağı-yukarı sürtülerek ses çıkarılır. Ancak piano karakterli ifadelerde kullanılabilir.

Bu ifadenin yalnızca işaret parmağı ile yapıldığı da olur. Ayrıca elin, sapa paralel konuma getirilerek işaret parmağının içi ile yapılan bir benzeri de vardır (bkz. Resim no. 5.18.).



Resim 5.18.

Şelpe tekniğinde, parmaklardan birinin (özellikle işaret parmağı) tıpkı bir mızrap gibi kullanıldığı da söz konusu olabilmektedir (bkz. Resim no. 5.19.)

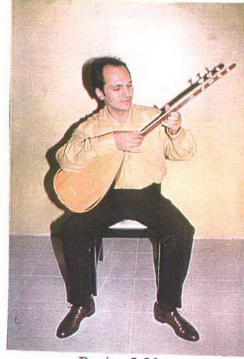


Resim 5.19.

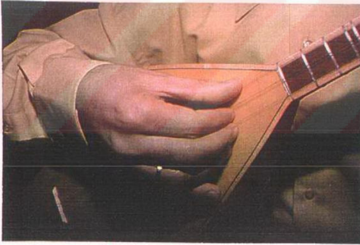
5.3.2. Tel Çekme Tekniğinde Yeni Vuruş Şekilleri

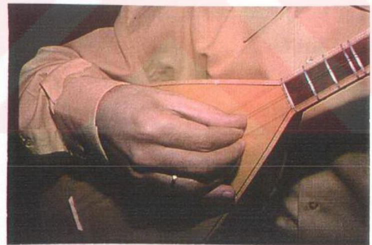
Tel çekme, icra esnasında şelpeye göre tellerin ve ezgilerin ayrıştırılabildiği bir ifade olarak, geleneksel uygulamaların ötesinde çok değişik vuruş şekillerine açık bir tekniktir. Bu nedenle, tel çekme tekniğinin kendi temeli üzerine çoğaltılan ve üretilen çeşitli vuruş şekilleri bulunmaktadır. Bu vuruşlar tel çekme tekniğinin geleneksel tutuş pozisyonunda olduğu gibi, sap üstü pozisyonunda da uygulanabilmektedir (bkz. Resim no.5.20. - 5.21.).


Resim 5.20.


Resim 5.21.

Tel çekmenin sap üstünde uygulanışı, parmak vurma tekniğinde belli ölçüde vardır. Ancak, kapalı kalmıştır. Buradaki kullanım, yalnızca vurulan parmağın çekilmesinden ibarettir. Yeni uygulamada ise; bu temel fikir geliştirilmiştir. Bu teknikte, bir pozisyonda ayrı ayrı ses çıkarmaya yarayan parmaklardan başparmak ile aşağı, işaret parmağı ve orta parmak ile yukarı tel çekilerek ses çıkarılmaktadır (bkz. Resim no. 5.22. - 5.23. - 5.24.).


Resim 5.22.a.


Resim 5.22.b.


Resim 5.23.a.

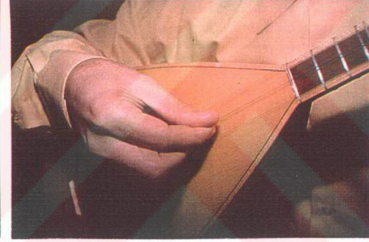

Resim 5.23.b.


Resim 5.24.a.


Resim 5.24.b.

Kimi zaman ezginin yapısına göre pedal veya eşlik gereksinimi doğrultusunda iki, bazen de üç telin birden çekildiği de olur. İki tel çekmede genellikle ya başparmak işaret parmağı birlikte (bkz. Resim 5.25), ya da başparmakla birlikte orta parmak kullanılır (bkz. Resim no.5.26.).


Resim 5.25.a.


Resim 5.25.b.


Resim 5.26.a.

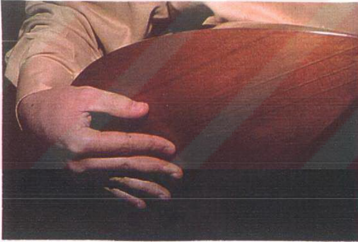

Resim 5.26.b.

Tel çekme tekniğinde, elin eşiğin arkasında kullanıldığı bir başka pozisyon da vardır. Bu teknikte bağlamanın tutuş ve çalınış pozisyonu aşağıda resimdeki gibidir.

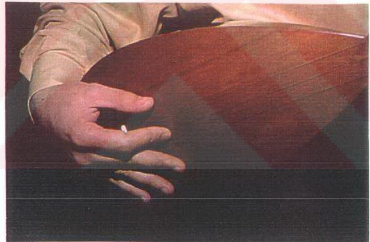


Resim 5.27.

Tını karakteri olarak epeyce farklı olan bu uygulamada, genellikle işaret parmağı ile tellere bastırılarak veya direkt olarak çekme yapılır (bkz. Resim no.5.28.).



Resim 5.28.a.



Resim 5.28.b.

Orta parmağın da kullanılabildiği ve Teke yöresi tel çekme tekniğinden esinlenilen bu uygulama daha da gelişmeye açıktır.

Bağlamada tel çekme tekniğinin, elin orta eşiğin üzerine konularak uygulanan bir başka çeşidi de vardır. Eşik üzerinde sesin belli ölçülerde kısılıp kapalı (mute) bir ton elde edilmesine dayanan bu ifade, kendine has bir karakter taşımaktadır. (bkz. Resim no. 29)



Resim 5.29.

Tel çekme tekniğinde her pozisyonun ayrı bir tonu olduğu gibi, her parmağın ayrıştırma tonu da farklıdır. Bu nedenlerle gelişmeye çok açık bir anlayıştır.

5.3.3. Parmak Vurma Tekniğinde Yeni Vuruş Şekilleri

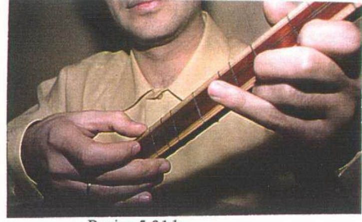
Teke bölgesinin küçük üçtelli bağlamaları ile uygulanan parmak vurma tekniğinin, büyük boy bağlamalara aktarımı uzun bir süreçte olmuştur. Ancak bu uzun süreç sonunda, geleneksel boyutuyla bir çekirdek niteliğinde olan bu müzik fikri geliştirilerek, bağlamanın bünyesinde oldukça zengin ve geniş bir alan yaratılmıştır. Böylece bu anlayışın boğazlara has bir ifadeden çok, her ezginin çalınabileceği, ufku çok geniş bir çalış tekniği olduğu ortaya konulmuştur. Yeni anlayışta, bağlamanın her perdesinin kullanılabilmesi esastır. Sap üzerindeki her perdeye sağ el parmakları ile vurup çekilerek ses çıkarılabilir. Ezginin seslerinin sağ ve sol el arasında bölüştürüldüğü bu uygulamada, iki oktavı bir arada duyulmaktadır. Hızlı geçişler nedeniyle oktav farklarının bir güzellik olarak kulağa yansıdığı bu teknikte, sağ el hareketlerinin belli şekilleri vardır. Bağlama ile sağ elin tutuş ve duruş pozisyonunu aşağıdaki resimde gösterildiği gibidir (bkz. Resim no.30).



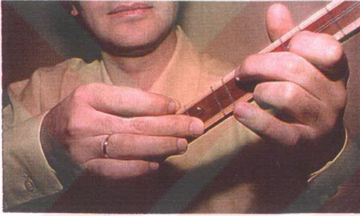
Resim 5.30

Bu teknikte üçtelli bağlama geleneğindeki işaret parmağı ile vurup çekme de kullanılmaktadır (bkz. Resim no.5.31.).


Resim 5.31.a.

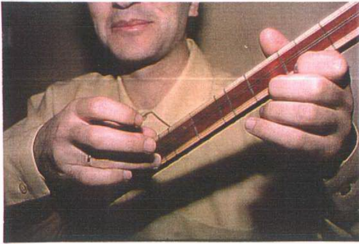

Resim 5.31.b.

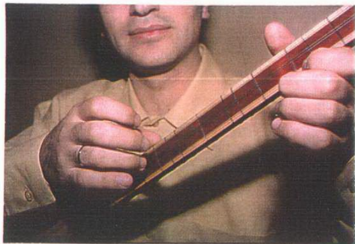
Bu teknikte orta parmak kullanımı Dirmil çevresinde vardır. Ancak bu kullanım, çok fonksiyonel değildir. Yeni uygulamada bu parmak da fonksiyonel olarak kullanılmaktadır (bkz. Resim no.5.32.).


Resim 5.32.a.


Resim 5.32.b.

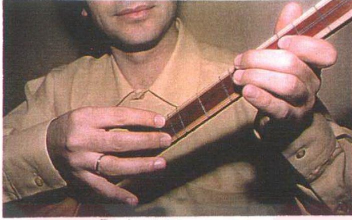
Temelde parmak vurma tekniğinde, bütün parmakların olabildiğince kullanımını içeren yeni düşünce doğrultusunda yüzük parmağının kullanımına da ağırlık verilmiştir (bkz. Resim no.5.33.).


Resim 5.33.a.


Resim 5.33.b.

Bu doğrultuda serçe parmak kullanımı da geliştirilebilir.

İki parmağın aynı anda vurulup çekilmesi, bu tekniğin kapasitesin yükselten uygulamalardan biridir. Bu uygulama ile vurulup çekildiğinde, iki sesli yapılar elde edilir. Bu vuruş birkaç şekilde yapılmaktadır. Bunlardan biri işaret parmağı ve orta parmağın birlikte kullanımıdır (bkz. Resim no.5.34).


Resim 5.34.a.


Resim 5.34.b.

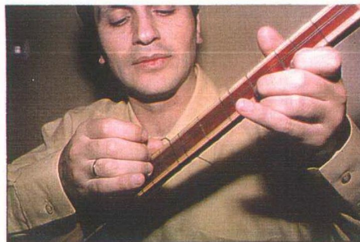
Bir diğer şekil, işaret parmağı ve yüzük parmağının birlikte kullanılışıdır (bkz. Resim no.5.35.).


Resim 5.35.a.

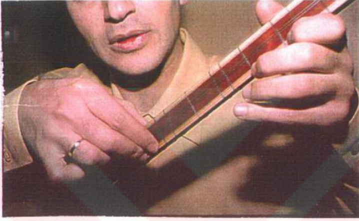

Resim 5.35.b.

İki parmağın aynı anda vurulup çekilmesinde bir diğer şekil de, orta parmak ve yüzük parmağının birlikte kullanımıdır (bkz. Resim no.5.36.).

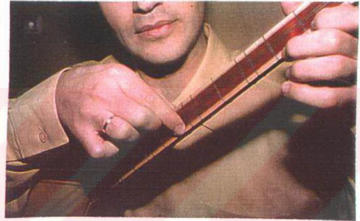

Resim 5.36.a.


Resim 5.36.b.

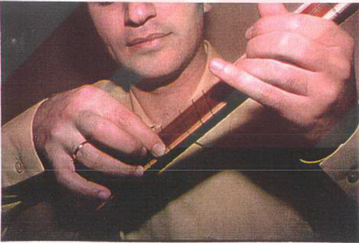
Şimdiye kadar verilen örneklerde, hep bir vuruş sonrası çekme ile çıkan ses veya sesler sol el tarafından belirlenmektedir. Geliştirilen bir başka düşünce doğrultusunda, sağ el ile peşpeşe iki ses çıkarılabilmektedir. Bu uygulamalarda sağ elin bir parmağı ile vurup çektikten sonra, yine sağ elin bir başka parmağı ile basmak esastır. Oldukça zor görünen, uygulamasında sıkıntılar veren bu ifade de; ya orta parmak ve işaret parmağı ile (bkz. Resim no.5.37.), ya yüzük parmağı ve işaret parmağı ile (bkz. Resim no.5.38.) ya da yüzük parmağı ve orta parmak ile yapılmaktadır (bkz. Resim no.5.39.).



Resim 5.37.a.



Resim 5.37.b.



Resim 5.38.a.



Resim 5.38.b.



Resim 5.39.a.



Resim 5.39.b.

Oldukça gelişmeye açık bir yapıda olan bu ifadelerde, serçe parmağın aktif katılımı da sağlanabilir. Yeni anlayıştaki parmak vurma tekniği, ezginin iki ele bölüştürülmesi nedeniyle yüksek ajilite kapasitesine sahiptir. Mızraplı bağlamada çalınamayacak derecede zor olan ezgiler, bu teknikle çok rahatça çalınabilmektedir. Bu özellik sayesinde çok hızlı arpejlerin dahi kolayca uygulandığı görülmektedir. Bu da, armonik kullanım konusunda yeni oluşumlara temel teşkil edecek niteliktedir.

5.4. El İle Bağlama Çalma Tekniğinin Toplu Çalışmadaki Yeri

El ile bağlama çalma tekniklerinin her biri tını ve ifade olarak ayrı karakterdedir. Hatta her tekniğin, kendi içindeki farklı pozisyonda kullanımlarında da aynı özellik vardır. Bu da; bağlamanın ve müziğimizin tarihinde çok önemli bir değişim ve gelişimi hazırlayan temel özellik olacaktır. Zira, uzun bir süredir toplu müzik uygulamasına geçilmiş olan çeşitli müzik kurum ve topluluklarında, mızraplı bağlama ana öğe durumunda olup, çok sayıdaki bağlamanın yanında "ritm" ve "renk saz"da denilen birer ikişer yaylı ve nefesli sazlar kullanılmaktadır. Genellikle ünison müzik yapılan ve henüz sağlıklı bir çokseslilik aşamasını yakalayamamış olan bu yerlerde, aynı ezgiyi çalmaya çalışan keskin ve sert darplı mızraplı bağlamalarda, biraz da icracıların müzikalite farkından dolayı sesler sürekli birbiri ile çarpışmakta, ancak tartımların hissedilebildiği ortak bir ezgi ve tınıda buluşulabilmektedir. Özellikle de bağlama ailesinin; divan sazı, tanbura ve cura olarak aralarında yalnızca birer oktav fark olan ve aynı karakterde çalınan bir yapıda olması, bu çatışan ve ezgilerin özünü ifade edemeyen soundun temel nedenlerinden biridir. Bir sazın değişik boylarının, tıpkı keman'da olduğu gibi icrada kullanımı, özellikle klasik müzikte başarılmıştır. Ancak bu anlayışta temel nokta; aynı sazın değişik boylarının ayrı ifade ve karakterde kullanılmasıdır. Demekki; ilk yapılması gereken, öncelikle mızraplı bağlamanın topluluklardaki bu kullanımından vazgeçilmelidir. Zira mızraplı bağlama ifade ve tını olarak solo karakterli bir yapıda olup, mızraba dayalı anlayış sonucu da müziği mızrabın belirleyici güdümüne kilitlemektedir. Ayrıca mızraplı bağlamada başarı derecesi, kullanılan mızrabın fiziksel özellikleri ile, kullanıcının beceri derecesine bağlıdır.

El ile çalma tekniğinin toplu icralardaki kullanımına gelince, temel de üç ayrı tekniği ve tını karakterini içeren, yanyana ünison çalındığında dahi her elemanının

tek tek duyulabildiği bu tarz, toplu icra için mızraplı bağlamaya göre çok daha uyumlu ve gelişmiş bir durumdadır. Üç telden de sağ elin parmakları ile aynı anda veya peşpeşe hızla ses çıkarılabilmesi özelliği çoksesli kullanım yönünden oldukça uygundur. Özellikle de parmak vurma tekniğinde geliştirilen arpej tekniği, çok hızlı arpejlerin bile çalınabilmesine olanak sağlamaktadır.

Yapılması gereken mızrap kalıplarına dayalı anlayış yerine, tenin doğal tınısı üzerine kurulu, geniş açılımlara, ezgi ve tartımlara yönelmiş, yanyana geldikçe birbiriyle çatışan değil, birbirini destekleyen ve ortak soundu genişleten el ile çalma tekniklerinin toplulukların genel yapısına yansıtılmasıdır. Böyle bir yapıda el ile çalmanın üç tekniği için üç ayrı bağlama ile, vazgeçilemez nitelikte bir çok yönü olan bir mızraplı bağlamayı yanyana getirmek ve yine el ile çalınan iki oktav pest akortlanan bağlama ile bunları desteklemek gereklidir. Kanımızca, böylece özlenen "bağlama ailesi" yaratılmış olacaktır. Bu gün için zor görülen bu uygulamanın, ancak yakın bir gelecekte hayat bulacağı inancını taşımaktayız. Zira, yaklaşık yüzyıldır genel anlamda mızraba geçilmiş ve müzik mızrap öğesine âdeta kilitlenmiştir. Ancak bilinmelidirki; mızrap veya pena cinsi bir araçla çalınarak dünya sazı olmuş bir enstrüman yoktur. Buna en yakın örnek gitardır. Pena ile çalınan türleri olmasına karşın gitarı dünya sazı yapan, el ile çalınışındaki geniş kullanım özellikleri ve zengin ifade gücüdür. Ayrıca insanımız arasında el ile çalışın belli bir kültür topluluğuna ait olduğu ve kapasitenin yalnızca Arif Sağ, Erol Parlak ve Erdal Erzincan'ın yapabildikleriyle sınırlı olduğu düşüncesi vardır. Ancak, şu iyi bilinmelidirki; el ile çalma tekniği, bağlamanın binlerce yıldır süregelen en eski geleneklerinden olup, özellikle herhangi bir topluluğa maletmek son derece yanlıştır. Ayrıca bu güne kadar yapılanlar, bundan sonra yapılacaklar için yalnızca bir ön adım niteliğindedir.

6. SONUÇLAR

Altı bölüm halinde hazırlanan "Türkiye'de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" adlı bu çalışmada teorik, teknik ve buna bağlı olarak icra yönünde elde edilen bilgi ve bulgular neticesinde aşağıdaki şu sonuçlara varılmıştır:

- Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda, Milâttan önceki dönemlere ait Sümer, Hitit kabartmalarında ve Yunan antik eserlerinde bu günkü bağlamaya benzer sazlara rastlanılmıştır. Ancak, bütün gayretlerimize rağmen bu konuda herhangi bir bilginin elde edilmiş olmaması, bu kalıntıların görünümden öteye değerlendirilmemesi sonucunu doğurmuştur. Zirâ bağlama hakkında varolan en eski yazılı bilgiler; genellikle Çin kaynaklarında ve yaklaşık M.S.1. yüzyıldan itibaren başlamaktadır. Bu nedenle araştırmalarımız sırasında bağlamanın Asya kökenli kopuzdan meydana geldiğini ve Anadolu'ya taşındığını tespit etmiş bulunuyoruz.
- Asya ve Anadolu gelenek ve göreneklerinde derin izleri görülen, İslâmiyet'ten önceki inanç sistemi Şamanizm'in temelinde de kopuz kültürü yatmaktadır.
- Telli sazları el veya ok (yay) ile çalmak en eski geleneklerdendir. Bir çok sazın ve bağlamanın prototipinin de ok veya el ile çalındığını tespit etmiş bulunuyoruz.
- Bağlama dahil, bu günkü birçok yaylı ve yaysız sazın atası kopuzun gelişimi, çok uzun bir süreçte olmuştur. Kopuzdan türeyen Asya ve Anadolu kültürüne ait birçok sazın bünyesinde, morfolojik yapıda, çalış tekniğinde vd. hususlarda ortak özellikler olduğu görülmüştür.
- Kopuz: Asya ve Anadolu kültüründe ortak bir deyimdir. Dış etkilere daha kapalı olan Kuzey Asya Türk kültüründe sazların adlarında genellikle kopuz terimi ve onamatopeler yanyana kullanılmaktadır. Güneye doğru inildikçe onomatopelerle birlikte Farsça tel sayısı söyleyerek adlandırma geleneği ile karşılaşılmıştır.

Dutar, setar vb. Bu gelenek Anadolu'da da vardır. Ancak, adlandırmalar hep Türkçe'dir. İkitelli, üçtelli vb.

- Tel unsuru ve telin nitelikleri sazlarda çok önemlidir. Araştırmamız sırasında telli sazlardaki ilk tel maddesinin at kılı olduğu tespit edilmiştir. Uzunca bir süre kullanılan at kılından sonra bağırsak tel de kullanılmaya başlanmış, daha sonra özellikle ipeğin ulaşabildiği yerlerde ipek tellerde takılmıştır. Telli sazlarda kullanılan en son madde ise; metal teldir. Ancak, at kılı her dönemde vazgeçilmez olarak varlığını sürdürmüştür.

- Metal tel, sazlara tını ve icra tekniği yönünden çeşitli değişimler getirmiştir. Bunlar arasında; saz boylarında meydana gelen büyümeler, ağaç göğüs kullanımı ve el ile çalışın yanında sazların pena, mızrap ya da tezene denilen araçlarla da çalınmaya başlanması en önemlilerinden birkaçıdır.

- Asya Türk saz kültüründe genellikle iki ya da üç telli sazlar görülmektedir. Bu çevrelerde üç veya daha fazla sayıda telli sazlar görülmesine karşın, bu kültürün en orijinal olan karakteristik tipinin iki telliler olduğu tespit edilmiştir.

- Asya'da iki ve üç telli sazların büyük çoğunluğu el ve yay ile çalınmakta olup, iki telliler daha çok alt tel birinci derece karar alınarak icra edilmektedir. Araştırmalarımız sırasında iki tellilerdeki bu anlayışın Anadolu'da da varolduğu ve üç telli kullanımda bağlama düzenine geçişin ayağını oluşturduğunu tespit etmiş bulunmaktayız. Asya'da genellikle kromatik perde yapısında olan bu sazlardan, mızrap gibi herhangi bir araçla çalınanların sayısı çok azdır. Böylece el ile çalmaya bağlı olarak milli diyebileceğimiz nitelikte bir çokseslilik anlayışı gelişmiş olmaktadır.

- Kopuz terimi Anadolu'da yaklaşık 17. yüzyıldan itibaren yerini "Bağlama" terimine bırakmıştır. Ancak, Anadolu'nun çok çeşitli yöre adlarında hâlâ yaşamaktadır. Kopuz teriminin terkedilmesinin altında çok çeşitli nedenler yatmaktadır. Bunlardan en önemlisi yaklaşık 16. yüzyılda kopuz aleyhine başlatılan karalamalardır. Bundan dolayı, binlerce yıl öncesinden beri süregelen kopuzun adı ve kendisi kötülenmeye, terkedilmeye başlanmıştır. Şehirlerde başlayan bu düşünce tarzı Anadolu'nun bir çok yerinde etkili olmuş, müziği kopuzun geleneğindeki gibi dinsel ve felsefi bir temele oturtan Alevî-Bektaşî

topluluklarının dışında, çalgı çalmanın günah olduğuna vardıracak kadar ileri giden ve günümüze kadar süregelen bir anlayışın yerleşmesine neden olmuştur. Çalgısından vazgeçmeyen Alevî-Bektaşî toplulukları dışında kopuz (bağlama) terkedilmeye ve yalnızca eğlenceye dayalı bir anlayışla çalınmaya başlanmıştır.

- Anadolu'da kopuzdan sonra kullanılan terim genellikle "saz" ya da "Bağlama"dır.

- Anadolu kopuzunda (bağlamada) mızrap kullanma fikri yaklaşık 14. yüzyıldan itibaren sazlara takılmaya başlanan metal tel gelişiminden sonra Osmanlı Sarayı ve çevresinde oluşmuştur. Özellikle sesi az olduğu için fasıllarda zorlanan sazların volümünü yükseltmek için oluşan ve 17. yüzyıldan itibaren oturmaya başlayan bu kavramın, Anadolu'ya geçişi de öncelikle Osmanlı Saray kültürü etkisindeki Anadolu şehirlerinde başlamış, nihayet oradan da köylü halka ulaşmıştır. Geleneğini sıkı sıkıya koruyan Anadolu köylüsünün mızrabı benimsemesi çok sonraları ve zor olmuştur. Metal teli bulmakta da çok sıkıntı çeken fakir Anadolu halkı, mızrap kullanımına bütünüyle hemen hemen Cumhuriyet döneminden sonra geçmiştir. Ancak, Âşık Veysel gibi el ile çaldığı halde mızraba kolayca geçenlerin yanında, mızrabı hiç bir zaman benimsememiş ve yalnızca el ile çalmayı sürdüren ustalarda olmuştur.

- Mızrap (tezene) kavramının oluşmasından sonra Anadolu sazında ve müziğinde çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Mızrabın benimsenmesinden sonra sazların tel sayıları artmış, bütün teller metal ve ses tablosu (göğüs) ağaçtan olmuştur "Mızraplı sazlar" diye bir sınıflandırma meydana gelmiş, hâlâ el ile çalındığı halde kimi sazlar, bu sınıflandırmanın içine dahil edilerek terminolojik bir yanlışlığa da gidilmiştir. Mızrap kavramı ile birlikte vuruş kalıpları şekillenmeye başlamış, daha sonraları müziğin genel karakteri bu kalıpların belirleyici güdümüne kilitlenmiştir. Zamanla, el ile çalma tamamen terk edilmiş ve bağlamanın yalnızca mızraplı bir saz olduğu anlayışı yerleşmiştir. Mızrap sonrası elin geniş tınlayan doğal sesi yerine tezenenin direkt çıkan keskin ve dar tınısına geçilmiş, elde edilen ses de tezene malzemesinin cinsi, sertlik derecesi ve kullanıcının becerisiyle doğru orantılı duruma gelmiştir. Bu ise, bağlamanın ses karakterinin oluşumu ile yakından ilgilidir.

- Bağlamada Cumhuriyet Döneminden sonra önemli değişim ve gelişimler olmuştur. Radyoların ve müzik piyasasının kurulmasıyla bağlama üretimi sektöre dönüşmüş, bunun sonucunda da her türlü teknik ve malzeme kullanılmaya başlanmıştır. Farklı özelliklerdeki bir çok yöre müziğini tek bir yapıda birleştirmeyi amaçlayan radyo anlayışıyla bağlamaya değişik koma nispetlerinde perdeler bağlanmış ve bu kullanım alışkanlığa dönüşmüştür.

- Anadolu'da el ile çalmaya karşılık Alevî-Bektaşî sahalarında "pençe" ve "şelpe" terimleri kullanılmaktadır. Özellikle Alevîlikte önemli bir yeri olan "Pençe-i Âl-i âbâ" kavramı nedeniyle "pençe" terimi daha öne çıkmıştır. En zengin örneklerin görüldüğü Teke yöresinde ise, bu yönde tespit edebildiğimiz herhangi bir terim yoktur.

- El ile çalma geleneğinde kullanılan bağlamalar çeşitli etkilere bağlı olarak farklı morfolojik yapılardadır. Yöresel bir karakter taşıyan bu sazlar ile, diğer yörelerin ezgilerini çalmak imkânsız gibidir. Bu nedenle, tarafımızdan bütün ezgileri çalabilmeye yönelik olarak, ortak özellikler taşıyan bir üçtelli bağlama geliştirilmiştir. Özgün bir tını karakteri olan ve oniki ayrı düzende kullanılabilen bu bağlama ile değişik yörelerdeki tezenesiz çalınan hemen her ezgi rahatlıkla icra edilebilmektedir. Bunun yanısıra, şu anda varolan her tekniğin rahatlıkla uygulanabildiği bu saz, Anadolu'nun her ezgisinin de özüne uygun icra edilebileceği gelişmiş bir yapıya sahip olup, bu konuda gerçekleştirilmiş tek ciddî denemedir.

- Mızraplı bağlamada olduğu gibi, el ile çalınan bağlamada da yurt genelinde en çok kullanılan düzen "Bağlama Düzeni"dir. Bağlama düzeni dışında özellikle Teke yöresinde daha bir çok akort şeklini de tespit etmiş bulunuyoruz.

- El ile bağlama çalma geleneği ve tekniği Anadolu'da Teke yöresi Yörük Türkmenleri başta olmak üzere, orta, güney ve doğu Anadolu'daki Alevî-Bektaşî toplulukları ile, az da olsa Gaziantep Oğuzeli yöresi Türkmenlerinde hâlâ yaşatılmaktadır.

- El ile bağlama çalma geleneği, çalınan ezgi türleri bakımından oldukça çeşitlilik ve renklilik göstermektedir.

- El ile bağlama çalma geleneği, çokseslilik yönünden de özgün bir yapıda olup önemli örnekleri kapsamaktadır. Özellikle Teke bölgesi örnekleri birbirinden ilginç ezgi ve armonik yapıları ile bu konuda başta gelmektedir. Kanımızca, müzik adamları el ile çalışı terketmemiş olsalardı, Asya örneklerinde görüldüğü gibi bu gün ulusal nitelikte bir çokseslilik anlayışının geliştirilmesi konusunda epeyce yol alınmış olacaktı.

- El ile bağlama çalma, geleneksel olarak teknik açıdan bütün tellere vurma, tel çekme ve parmak vurma olmak üzere üç teknikten meydana gelmekte olup, her teknik kendi içinde çok çeşitli özelliklere sahiptir. Bütün tellere vurma (şelpe) ve tel çekme, kopuzun köklerine kadar uzanan teknikler olup, kopuza has ifadelerle icra edilmektedir. Parmak vurma tekniği ise; metal telin kolay ve uzun tınlaması özelliği üzerine kurulu olup, kopuzda (bağlamada) metal tele geçiş sonrası gelişmiş bir tekniktir.

- Şelpe tekniği, elin bütün tellere yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı değişik şekillerde vurulmasını ifade eden el ile bağlama çalma tekniklerinden biridir. Teke yöresinde özel bir adı bulunmayan bu teknik, doğu bölgelerinde daha çok "Pençe" ve "Şelpe" terimleriyle adlandırılmaktadır. Şelpe tekniğinde elin bütün tellere aşağı ve yukarı vurulması gibi iki temel fonksiyon vardır. Vuruş şekli, ifade ve tını olarak farklı anlayışta olan bu iki fonksiyon, çeşitli özelliklerdedir. Yukarıdan aşağıya yapılan vuruşlar, genellikle iki türlüdür. Bunlardan biri; baş parmak hariç diğer dört parmakla, diğeri ise başparmak hariç serçe parmak, yüzük parmak, orta parmak ve işaret parmağının tellere taramalı olarak hızla vurulmasıdır. Bu vuruşlar, ezginin ilk darpları olmaları nedeniyle önemlidir. Çok yumuşak uygulanabildiği gibi, genellikle belli bir şiddetten çok kuvvetliye kadar değişik sertlik derecelerinde yapılmaktadırlar.

- Şelpe tekniğinin temel fonksiyonlarından bir diğeri de, aşağıdan yukarıya yapılan vuruşlardır. Bu vuruşlar; genellikle ezginin işlenmesi, tartımların belirlenmesi, tanforların dışındaki yerlerin doldurulması vb. işlevleri yerine getirmektedirler. Aşağıdan yukarıya yapılan vuruşlarda işaret parmağının önemi büyüktür. Vuruşlar genellikle bu parmağın üzerine kuruludur. Çok değişik şekilleri bulunan

aşağıdan yukarı vuruşlar, küçük tartımlı ezgilerin de seslendirilmesi yönünden önemlidir.

- Şelpe tekniğinin yurt genelinde asıl uygulanma yeri göğüste, sap birleşimine yakın bir noktadadır. Ancak, Teke yöresinde sap üzerinde çalınan parmak vurma tekniği ile beraber sap üzerinde de uygulanabilmektedir.

- Tel çekme, bağlamanın temel tekniklerindendir. Parmakla teli çekerek ses çıkarmayı ifade eden bu teknikte, yörelere göre çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Doğu yörelerimizde genellikle uzun hava icralarında, zaman zaman da ritmik ezgilerde kullanılan bu teknikte ezginin her sesine birebir vuruşlar gelebilmektedir. Ancak kendine özgü bir tını karakteri olan bu tekniğin tipik özelliği, sağ el ile az sayıda vuruş yapıp, sol el ile olabildiğince çok sayıda ses çıkarılmasıdır. Aynı anlayışla çalınan Teke bölgesi üç telli bağlamalarında, bu teknik yönünden bazı farklar vardır.

- Parmak vurma tekniği, Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde yeralan ve dünyada yalnızca Anadolu'nun Teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkarma tekniğidir. Metal telin kolay ve uzun tınlaması özelliği üzerine kurulu olan bu tekniğin tarihi, metal telin Yörükler tarafından bağlamada kullanılmasına kadar uzanmaktadır. Bu nedenle, Anadolu'nun geneline yayılamamıştır. Parmak vurma tekniği geleneksel olarak, bağlamada açık tellerin bir tam beşli tizindeki perdeye genellikle işaret parmağı, bazen de orta parmakla vurup çekilmesini ifade eden bir ses çıkarma tekniğidir. Parmak vurma ve tel çekme olarak iki temel fonksiyonu içermektedir. Buradaki tel çekme işlevi, parmak vurmanın tamamlayıcısıdır. Bu nedenle, parmak vurma tekniğini, parmak vurma ve tel çekmeden meydana gelen bir bütün olarak düşünmek daha doğrudur. Ancak bu tekniğe gerçek kimliğini kazandıran, tıpkı ezgi çalan sol elde olduğu gibi, sağ elin de perdeye vurarak ses çıkarmasıdır. Diğer tekniklerde sağ el yalnızca telleri harekete geçiren darp işlevi gördüğü halde, bu teknikte fonksiyonel olarak ezginin seslerinin bir bölümünü çıkarmakta yani; ezgi sol ve sağ el arasında bölüşülmektedir. Bir anlamda iki elin fonksiyonu da aynıdır.

- Teke bölgesinin küçük üç telli bağlamaları ile uygulanan parmak vurma tekniğinin, büyük boy bağlamalara aktarımı uzun bir süreçte olmuştur. Bunun sonunda geleneksel boyutuyla bir çekirdek niteliğinde olan bu anlayış geliştirilerek, bağlamanın bünyesinde oldukça zengin ve geniş bir alan yaratılmıştır. Böylece bu tekniğin, bağlamada her ezginin çalınabildiği bir teknik olduğu ortaya konulmuştur. Geliştirilen bu yeni anlayışta sağ elin her parmağı ve bağlamanın bütün perdelerinin kullanılması esastır. Sap üzerindeki her perdeye vurup çekilerek ses çıkarılmaktadır. Ezginin seslerinin sağ ve sol el arasında bölüştürüldüğü bu uygulamada, iki oktav bir arada duyulmaktadır. Çok hızlı ezgilerin dahi kolayca çalınabildiği, yüksek ajilite kapasitesine sahip olan bu teknik, geliştirilen arpej tarzı ile armonik kullanım konusunda da önemli adımların önünü açacak niteliktedir. Bu tekniğe geleneksel icra da daha çok "boğaz havaları" çalınıyor olmasından dolayı müzik câmiasında" boğaz tekniği", ya da kısaca" boğaz" denilmektedir. Her ne kadar bu tarzın şekillenmesinde boğaz havalarının etkisi varsa da, dünyada yalnızca Anadolu'da bulunan böylesi özgün bir ses çıkarma tekniğini bu şekilde adlandırmak ve boğaz havaları ile sınırlamak son derece yanlıştır. Nitekim, bu saplantının atılmamaması nedeniyle Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Arif Sağ'a kadar uzunca bir süre bu konuda herhangi bir gelişme kaydedilemezken, batılı gitaristler Anadolu'dan taşıyıp gitara aktardıkları bu teknikle dünyanın dikkatini çekmeyi başarmışlardır.
- Geleneksel yapıdaki el ile çalış teknikleri gelişmeye çok açıktır. Tenin doğal tınısı üzerine kurulu, elin çok çeşitli ifadelerini içeren bu özgün ve zengin yapı bağlamanın ve müziğimizin ufkunu geliştirebilecek niteliktedir. Bu nedenle, mızrap kavramının bağlamaya çok şey kazandırmış olmasının yanısıra yaptığı olumsuz etkilerin başında, el ile çalma tekniğinin önüne geçmiş olması, hatta el ile çalmanın mızrap karşısında terk edilmesi gelmektedir. Zira, el ile çalma gelişmeye açık yapısı, bünyesinde varolan çok çeşitli teknik özellikler, özgün temalar, tını karakterleri ve çokseslilik yönü ile bağlamanın gitar gibi, piano gibi dünya sazı olabilmesini sağlayacak niteliktedir.
- Müzik câmiasında el ile çalmanın Alevî-Bektaşî topluluklarına ve onların ezgilerine has bir uygulama olduğu kanısı vardır. Ancak, Gaziantep Oğuzeli yöresindeki Alevî olmayan Türkmenlerde de bu tarzın görülmesi, hatta en zengin örneklere Teke bölgesi Yörük Türkmenlerinde rastlanılması bu fikrin yanlış

olduğunu ortaya koymaktadır. Şunu iyice bilmek gerekir ki; el ile bağlama çalma geleneği İslâmiyet'ten belki de binlerce yıl öncesinden kaynağını alarak günümüze kadar gelmiş, bağlamaya özgü bir ses çıkarma tekniği ve ifade biçimidir. Bu nedenle, bu tekniği herhangi bir islâmî kültür grubuna özgü düşünmek ve tavır almak son derece yanlıştır. Kanımızca bu gelişmeye karşı koymak ise; bağlamanın gelişimine karşı koymakla eş değerdedir.

KAYNAKLAR

A) Kitaplar

AÇIN, Cafer, 1994, Enstrüman Bilimi (Organoloji), Yenidoğan Bsm., İstanbul

Anadilden Derlemeler, 1932, C.H.F., Neşriyatından, Hakimiyeti milliye Mtb.

ATALAY, Besim, 1943, Kaşgarlı Mahmut, Divan-ı Lügat it Türk Dizini. TDK. Yay. Alaettin Kıral Bsm., Ankara

ATAMAN, Sadî Yâver, Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu, Yazı Ofset

ATILGAN, Halil, 1992, Kısaslı Âşıklar Şanlıurfa

BARTOK, Bela, (AKSOY, Çev. Bülent), 1991 , Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Ayhan Mtb., İstanbul

CAMBELL, Joseph (Çev. EMİROĞLU .Kudret),1992, İlkel Mitoloji, Tanrının Maskeleri, İmge Ktb.

ÇİNE, Hamit, Halk Müziğinde Boğaz Havaları, Teke Zortlatmaları ve Gurbet Havaları, Özel baskı, İzmir

ÇİNE, Hamit, 1989 , Burdur'dan Damlalar, Uyan Mtb., İzmir

ÇİNE, Hamit, Üç telli Bağlama Metodu, (Özel Baskı) İzmir.

De HAMMER, Histoire de l'Empire Ottoman Trad-Frani de Hel iler: 1, 17. Postface, P.XLU

DEH-HÜDÂ, Ali Ekber, 1334, Luğatname Tahran

DEVELİOĞLU, Ferit, 1978, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât, Doğuş Mtb., 3.Bsk., Ankara

EKBEROV, İ.A., 1992, Özbek Halk Çalgı Müziği, İstanbul

EKİCİ, Savaş, 1993, Ramazan Güngör ve Üç telli kopuzu Kültür Bakanlığı, Hagem Yay. 188, Halk Müziği ve Oyunları Dizisi: 10, Ank.ara

GÂZİMİHÂL, Mahmut Râgıp, 1975, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı MİFAD Yay. 15, Üniversite Bsm., Ankara

GÖKYAY, Orhan Faik, 1973, Dedem Korkut'un Kitabı Ankara

GÜNDAY, Ahmet, 1997, Dünden Bugüne Fethiye, Emir Ofset, İzmir.

İLERİCİ, Kemal, 1981, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi M.E.Basımevi, İstanbul

İNAN, Abdülkadir, 1986, Tarihte ve Bu gün Şamanizm, T.T.K. Bsm, Ankara

İNAN, Abdülkadir, 1987, Makaleler ve İncelemeler, TTK. Yay.,TTK. Bsm. Ankara

JAYIMOV, Aytkal,BURKİTOV Sersanbay ve ISKAKOV Bilep , 1992 ,Dombra Öğrenim Metodu, Almatı

JOHNEL, Franz, 1981, Die Gitarre Und Ihr Bau, Technologie von gitarre, Laute, Mandoline, Sister, tanbur und Saite Verlap Das Musikinstrument Frankfurt am Main 4. Aufloge

KANAR, Mehmet, 1993, Büyük Farsça-Türkçe Sözlük, İstanbul

KORKMAZ, Esat, 1993, Ansiklopedik, Âlevîlik-Bektaşîlik Terimleri Sözlüğü, Ant Yay., İstanbul

KÖPRÜLÜ, M. Fuat, 1989, Edebiyat Araştırmaları, Ötüken Yay. Birlik Mtb., İstanbul

MEREDOV, N.A, 1988 ,Türkmen Halk Sazları, Aşkabat

ÖGEL, Bahaeddin, 1987, Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Başbakanlık Bsm., Ankara

ÖZDEMİR, Ahmet Z., 1985, Avşarlar ve Dadaloğlu, Dayanışma Yay., Şafak Mtb , Ankara

RADLOFF, W., 1868, Proben, St. Petersburg,

RAİMLOERGENOV, Abdülhamid ve AMANOVA, Sayra, 1990, Küy Kaynarı, Almatı.

REİNHARD, Kurt and Ursula, 1984, Musik der Türkei Berlin

REİNHARD, Ursula ve PİNTO Tıago De Oliveira, 1989., Sänger und Poeten Mit Der Laute, Museum Für Völkerkunde, Berlin

SAHİP, Pirî Mehmet, 1275, İbn-î Haldun Tercümesi, Mısır

SAYGUN, Ahmet Adnan, 1937, Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü Saz ve Oyunları hakkında bazı malumat, İstanbul

SLOBİN, M., 1967, Zentralasien; Die Musik in Geschichte und gegenwart Kessel

SLOBİN, M., 1969 , Kirgiz İnstrumental Music, New York

SLOBİN, M., 1969 , Instrumental Music in Northern Afhganistan, Universty of Michigan.

SLOBİN, M., 1974, Music in the culture of Northern Afganistan, University of Arizona

ŞAHİN, Salih, 1983, Ozanlık Gelenekleri ve Doğulu saz şairleri Kars

TAPTIK, Güray, 1971, Bağlama Büyük Metot, Ankara

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, 1975, T.D.K. Yayınları, TTK.Bsm., Ankara

Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, 1939 , Maarif Mtb., İstanbul

USPENSKİ, B. ve BELYAEV, B., 1928, Türkmenskaya Muzika Moskova.

VAMBERY, 1878, Etymologisches Wörterbuch der Türko-Tatarishen Sprachen, Leipzig

VERTKOV,.V., 1963, Atlas Musıkalnıh Instrumentov Narodov SSR., Moskova

Webster's Third New Information Dictionary., 1986, Made in USA Copyright, by Merrian Webster Inc

YALGIN, Ali Rıza, 1940, Cenupta Türkmen Çalgıları, Seyhan Bsm., Adana

YASTIMAN, Şemsi, 1959, Sazdan Düzenler, İstanbul

YASTIMAN, Şemsi, 1961, Sazdan Bilgiler, İstanbul

YUDAHİN, K.K., 1988, Kırgız Sözlüğü, Ankara

B) Süreli Yayınlar

CAFEROĞLU, Ahmet, 1937, Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu, *Ülkü Dergisi*, C.8., S.48

ERSOY,Tolga, 1995 , Şamanın Cinsel Kimliği Üzerine Bir Deneme, *Folklor Edebiyat*, Ekin Mtb., C.I., S.2, s.31

GÂZİMİHÂL, Mahmut Râgıp, 1958, Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.5, S.104, s.1655

GÂZİMİHÂL, Mahmut Râgıp, 1953, Yine Iklık Hakkında *Türk Folkor Araştırmaları*, C.3, S.53, s.8

GÂZİMİHÂL, Mahmut Râgıp, Musiki Tarihimiz ve Folklor Malzemesi, *Türk Folklor Araştırmaları,* C.2, S.44, s.692

ORKUN, Hüseyin Namık, 1949, Türklerin En Eski Çalgısı, *Türk Folklor Araştırmaları,* , C. 8., S.89., İstanbul, s.10

ÖNALDI, Şenel, 1982, Türklerde Musiki Dil ve Edebiyat İlişkileri, *Türk Halk Müziği ve Oyunları,* C.1, S.3, s.114.

ÖZTELLİ, Cahit, 1936, Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, *Türk Folklor Araştırmaları,* C.10, S.204, s.4121

SEYHAN, Özcan, "Silifke Yöresinde Tahtacılar ve Mengi", *Türk Folklor Araştırmaları,* C.11, S.220, s.4581-4584

ORKUN, Hüseyin Namık, 1949, Türklerin En Eski Çalgısı, *Türk Folklor Araştırmaları,* , C. 8., S.89., İstanbul, s.10.

UZUNOĞLU, Sadık, 1950, Mâdeni Tellerin İlk Olarak Halk Sazlarına Takılışı, *Türk Folklor Araştırmaları,* C.1, S.106, s.2226.

UZUNOĞLU, Sadık, 1949, Kütahya'da Kopuzlu Ozanlar, *Türk Folklor Araştırmaları,* C.1, S.4, s.54.

ÜNAL, Refik, 1974, Saz Düzenleri Üzerine Bir İnceleme, *Türk Folklor Araştırmaları,* C.15, S.294, s.6867.

ORKUN, Hüseyin Namık, 1949, Türklerin En Eski Çalgısı, *Türk Folklor Araştırmaları,* , C. 8., S.89., İstanbul, s.10.

TÜFEKÇİ, Nidâ, 1983, Âşıklarda Müzik, *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara

YÖNETKEN, Halil Bedii, 1956 , Kütahya ve Afyon'da Müzik ve Oyun Folkloru, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.IV, S.89, s.1414 - 1415

YÖNETKEN, Halil Bedi, 1963, Türk Halk Musikisinde Oktav Bölümü , *Türk Folklor Araştırmaları,* C.8., S.165,s.3029-3031.

YÖNETKEN, Halil Bedii, 1956, Kütahya ve Afyon'da Müzik ve Oyun *Folkloru, Türk Folklor Araştırmaları*, C.IV, S.89., s.1413

C) Tezler

AÇIN, S. Yücel, 1993, Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemanenin Doğuşu, Yapımı ve Ailenin Oluşması, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

AŞIK, Yavuz, 1997, Artvin Yöresinden Alınma Ezgilerin Müzikal Analizi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

COŞGUN, İbrahim, 1991, Bağlama Çalgısında Ses Tablosunun İncelenmesi *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

IŞIK, Veli, 1989, Erzincan Kültürel Geleneğinin Öğeleri, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü. TMDK Temel Bilimler İstanbul.

KAYA, Ömer, 1994, Kazak Halk Müziği Sazlarından Dombıra, Cetigen ve Kılkobızın tanıtımı, *Çalgı Yapım Bölümü Mezuniyet Tezi*, İTÜ TMDK, İstanbul.

KIRCA, Asım, 1990, Bağlama Düzeninin İncelenmesi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

MARKOFF, Irene, 1986 , Musical Theory, Performance and the Contemporary, Bağlama Specialist in Turkey, *Basılmamış Doktora Tezi*, Washington Üniversitesi

SOYKARA, Reyhan, 1994, Ankara'nın Geleneksel Eğlenceleri *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TAŞDAN, Gülderen, 1992, Urfa, Kısas Köyü Semahlarının İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul..

TEMİZ, Muharrem Naci, 1988, Kuyudere Köyü Folkloru, *Bitirme Ödevi*, İ.T.Ü. TMDK Şan Bölümü, , İstanbul.

D) Konferanslarda Sunulan Bildiriler

ÜNGÖR, Ethem Ruhi, 1978, Üngör, Türk Musikisinde Çalgılar, *Türk Kadınları Derneği Genel Merkezi'nde Türk Musikisi Seri Konferansları Dizisi*, Ankara.

E) Kişisel Görüşmeler

Ataman, Adnan, 1997, Kişisel görüşme

Çiçek, Ali Ekber, 1997, Kişisel görüşme

Sağ, Arif, 1991 - 1996, Kişisel görüşme

Açın, Cafer, 1997, Kişisel görüşme

Doğan, Cafer, 1994, Kişisel görüşme

Cengiz, Daimi, 1994, Kişisel görüşme

Erzincan, Erdal, 1994 - 1996, Kişisel görüşme

Oğur, Erkan, 1996, Kişisel görüşme

Önel, Ferahmus, 1994, Kişisel görüşme

Ünal, Halil İbrahim, 1993, Kişisel görüşme

Özbay, Hamdi, 1995, Kişisel görüşme

Gürdal, İrfan, 1993 - 1996, Kişisel görüşme

Eraslan, Prof.Dr. Kemal, 1997, Kişisel görüşme

Şavklı, Kenan, 1997, Kişisel görüşme

Çimen, Mazlum, 1996, Kişisel görüşme

Ketencioğlu, Muammer, 1997, Kişisel görüşme

Temiz, Muharrem, 1992, Kişisel görüşme

Hisarlı, Mustafa, 1995, Kişisel görüşme

Torun, Mutlu, 1996, Kişisel görüşme

Yaşar, Necdet, 1997, Kişisel görüşme

Tüfekçi, Neriman, 1997, Kişisel görüşme

Özel, Nevcivan, 1997, Kişisel görüşme

Dağlı, Orhan, 1997, Kişisel görüşme

Akpınar, Ömer, 1997, Kişisel görüşme

Kanyılmaz, Ömer, 1993, Kişisel görüşme

Güvenç, Rahmi Oruç, 1993, 1997, Kişisel görüşme

Güngör, Ramazan, 1991-1996, Kişisel görüşme

Özsan, Sarper, 1997, Kişisel görüşme

Işıklı, Suat, 1997, Kişisel görüşme

Yıldız, Süleyman, 1994, Kişisel görüşme
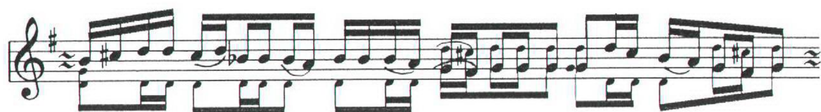
Gürsoy, Ümmüşen, 1997, Kişisel görüşme
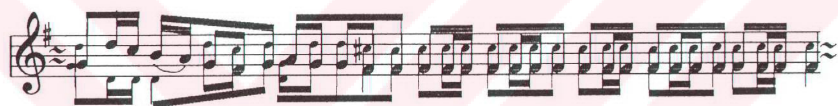
EKLER
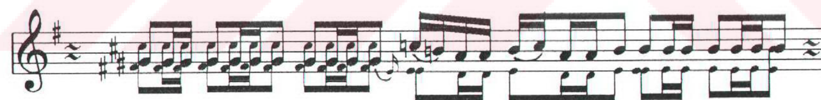
KAYNAK: (EK. A.1)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

AVŞAR BEYLERİ
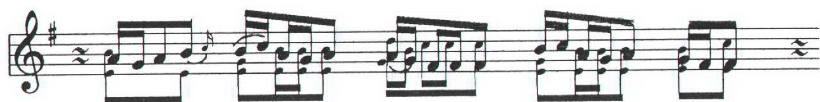
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
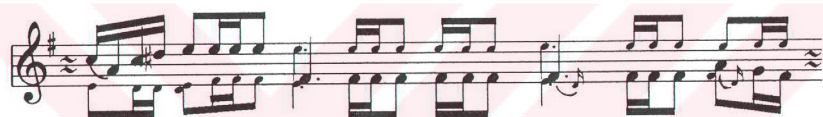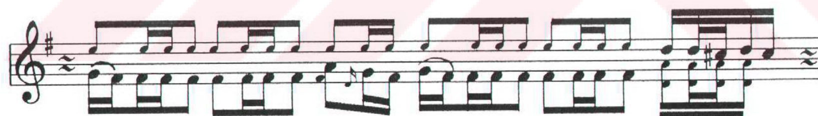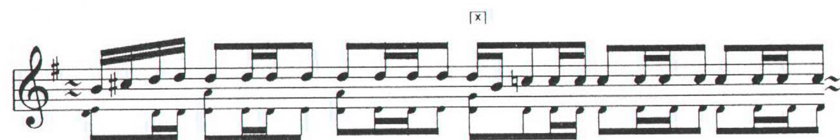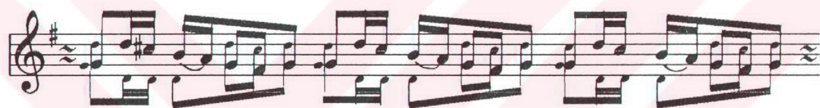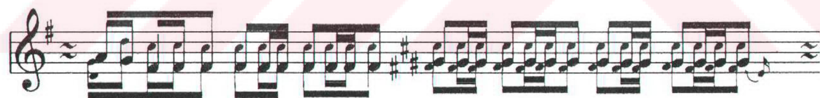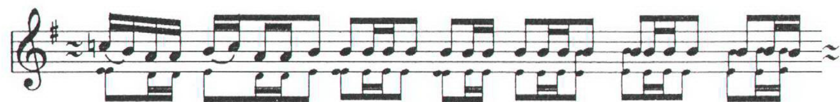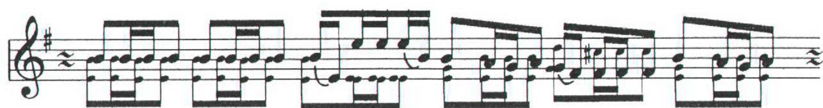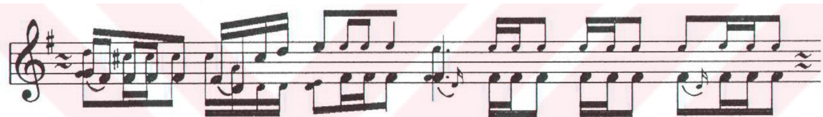
















[x]
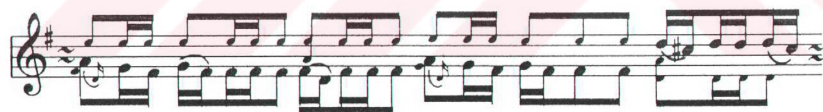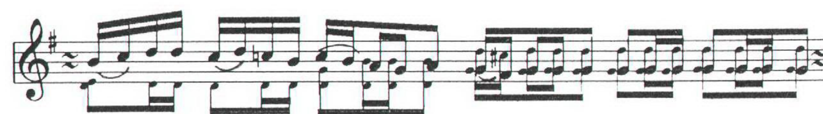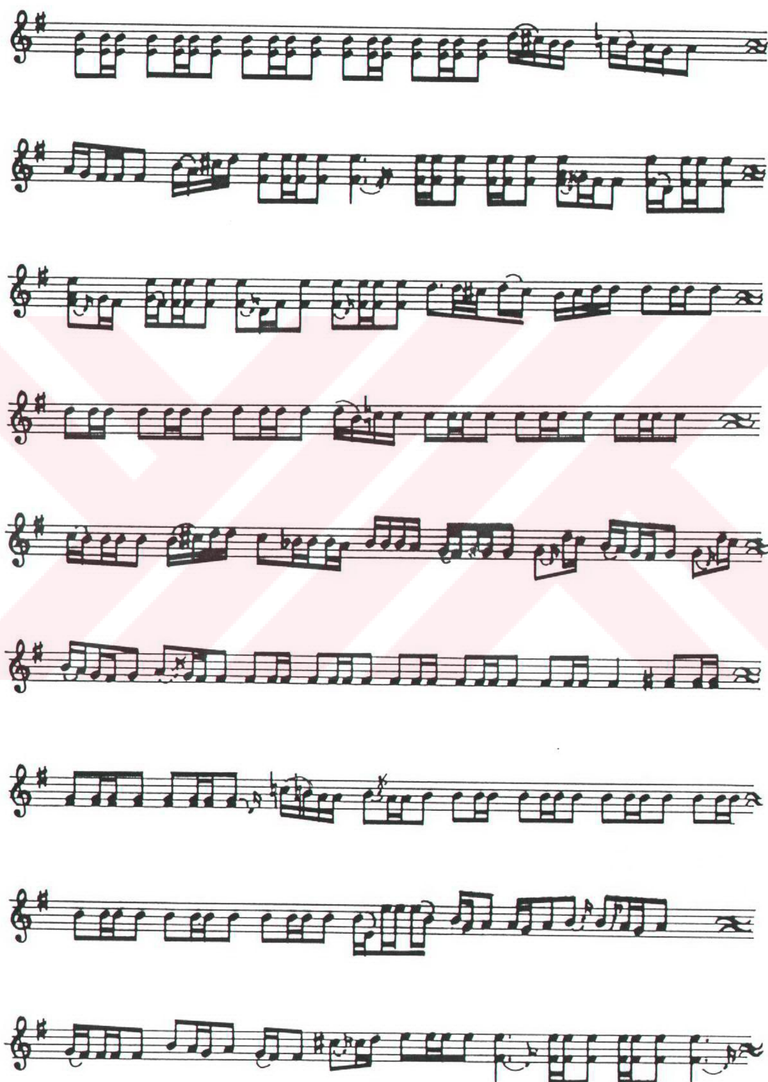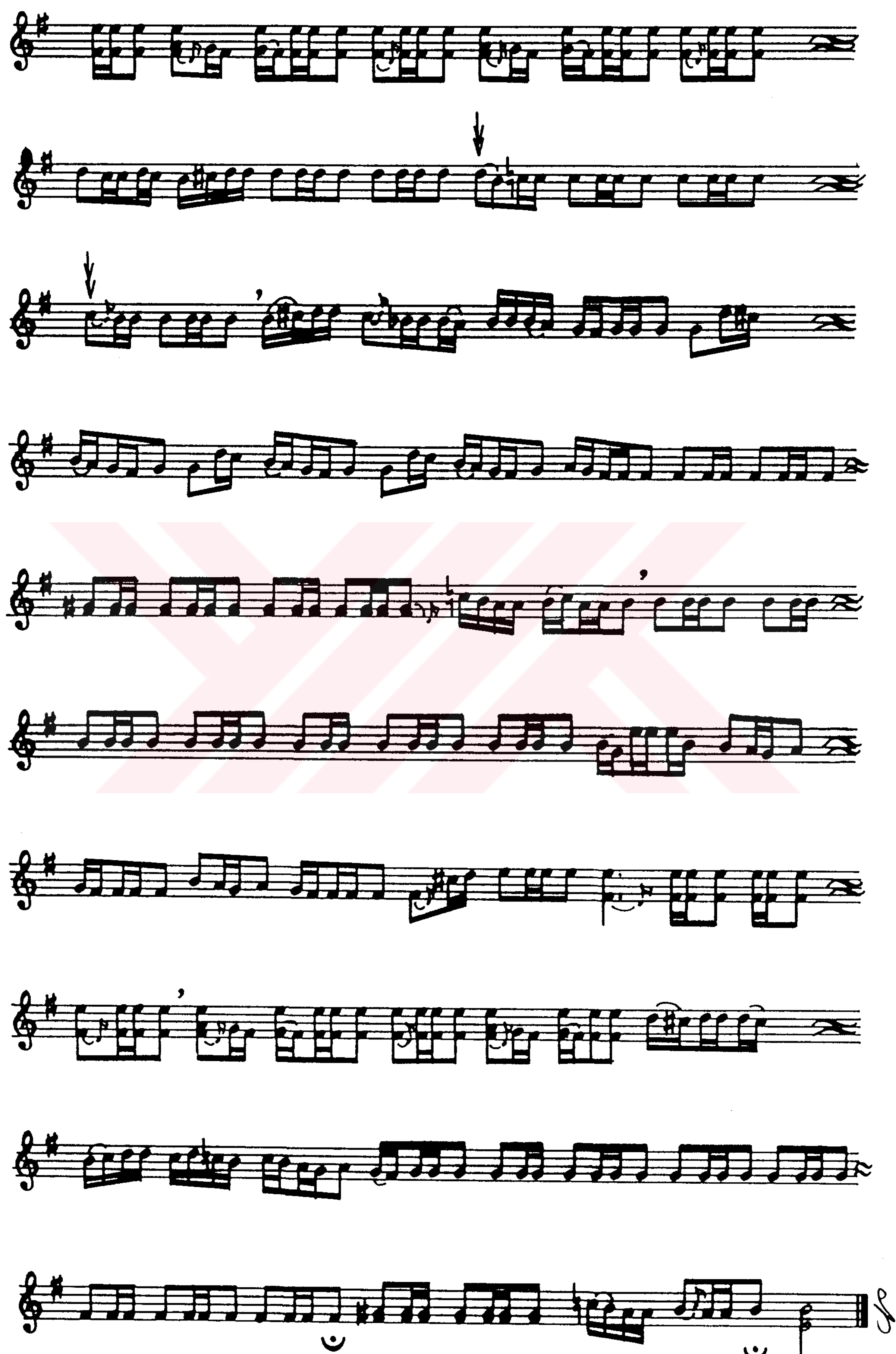
















KAYNAK: (EK. A.2)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

AVŞAR BEYLERİ





(EK. B.1)

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

FETHİYE ZEYBEĞİ

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

3 2 1 1 1 2 3 3 2 3 1 0 3 3 0 2 2 0 1 1
1 1 1 5 5 5 3 0 2 2 0 1 1
0 0 0 0 0 3 5 0 0 0 0

3 2 3 1
1 - - -
0 - - -

1 - - - - - - - - 0 1 - 3
1 - - - - - - - - 0 - -
5 - - - - - - - - - - - -

1 1
1 1 2
3 0 0

X X V

3

①
②
③
X∧⊔⊢V⊔⊢V X X X⊔⊔⊢⊔V⊔⊢V

1 – – 3
1 – 2 –
3 0 – – –

3 0 3 0 3
2 3 0 3 0
5 5 5

(EK. B.2)

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
M. ♩ = 66

FETHİYE ZEYBEĞİ
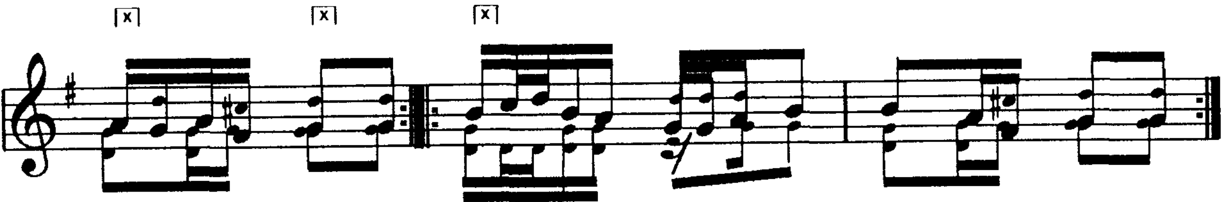
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
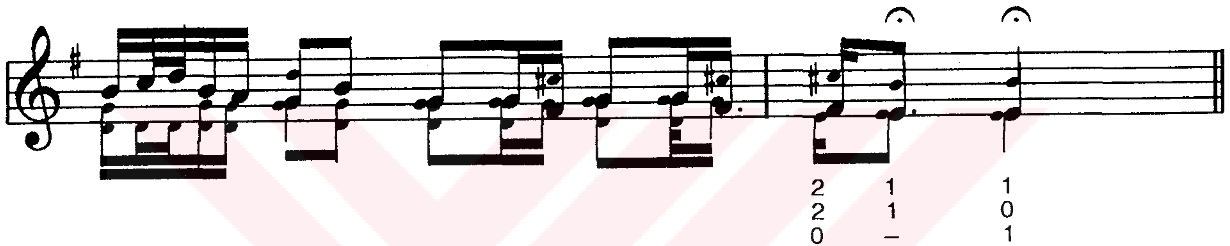
KAYNAK :
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

(EK C.1)

PEŞREV

DERLEYEN
NOTAYA ALAN :
Erol PARLAK


x
x
x
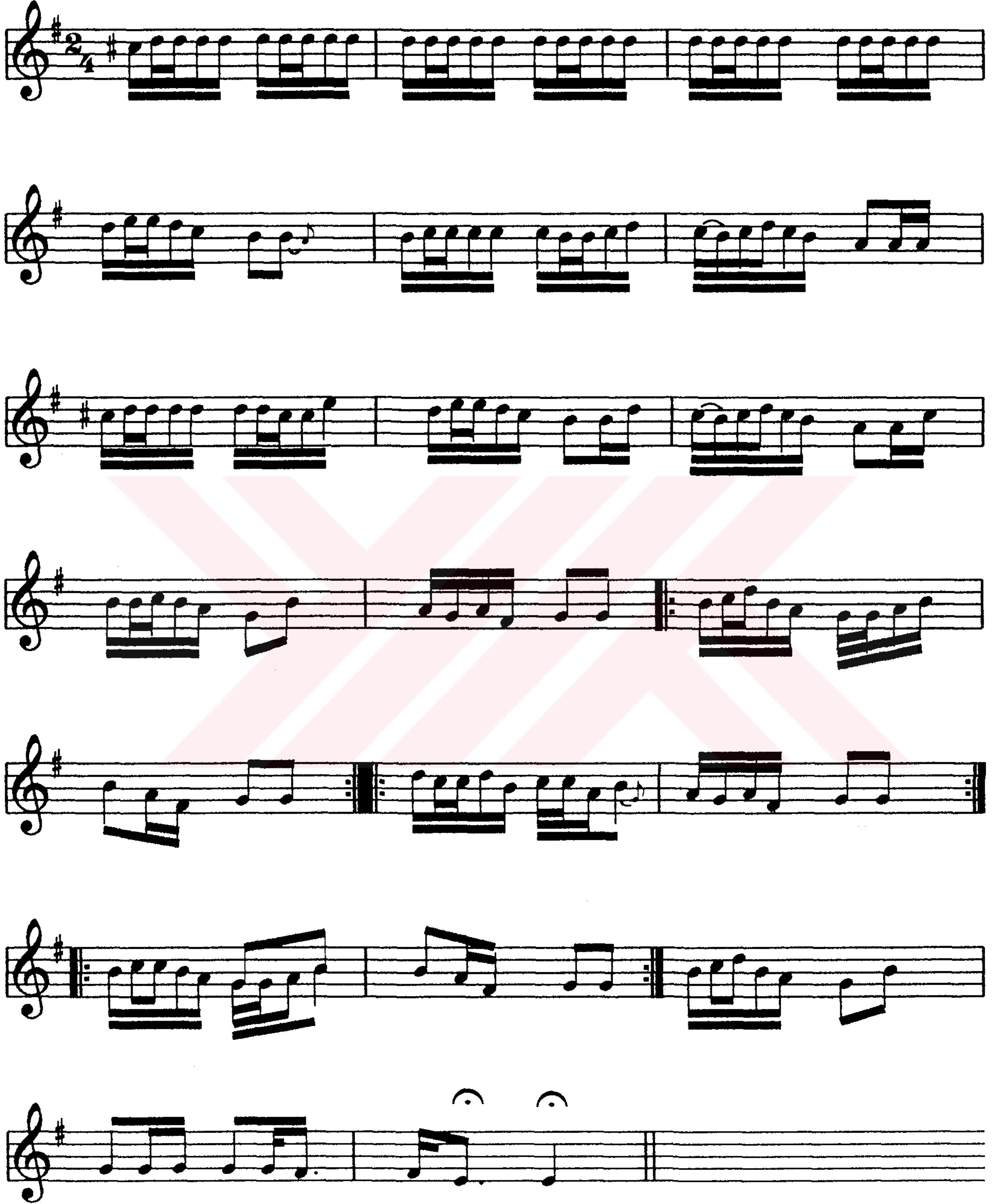

2 1 1
2 1 0
0 – 1

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

(EK. C.2)

PEŞREV

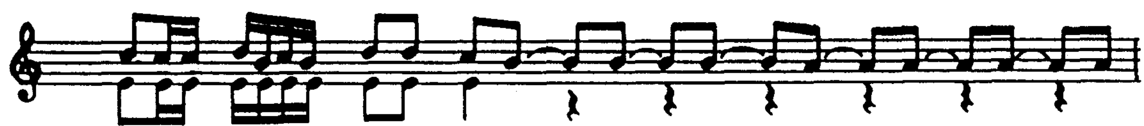
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

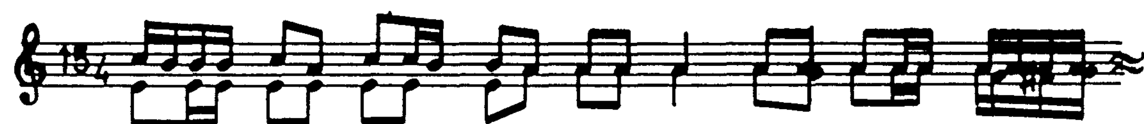


KAYNAK: (EK. D)
Sarızlı
Nesimi ÇİMEN

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

İNSANLAR İNSAN OLMALI
(Deyiş)







YÖRE: Arguvan

(EK. E)

NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

KIRAT SEMAHI
(giriş sazı)

KAYNAK: (EK. F.1)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

KOCAOĞLAN ZEYBEĞİ

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

1 3 - 2 1 2 1 2 - - 1 2 1 - 2 1 3 2 1 2 1 121 121 2
0 - - - - - - - - - - - - 0 - - - - - -
0 - - - - - - - - - - - - 0 - - - - - -
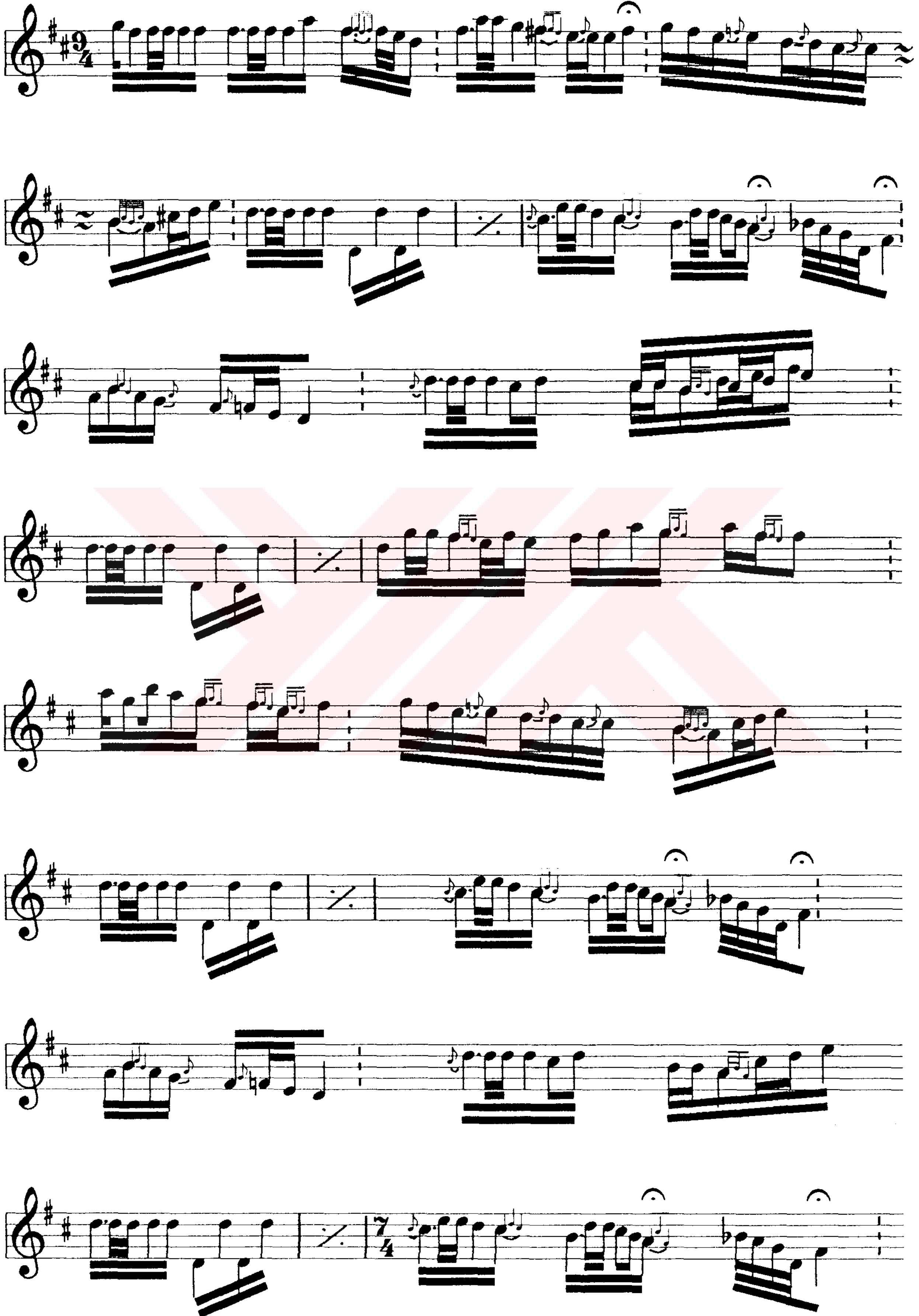
3 2 1 2 1 2 1 2 1 0 1 3 1
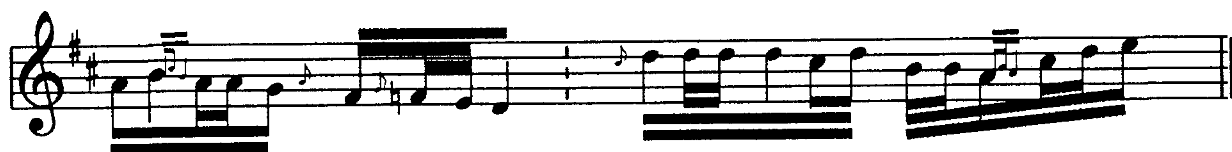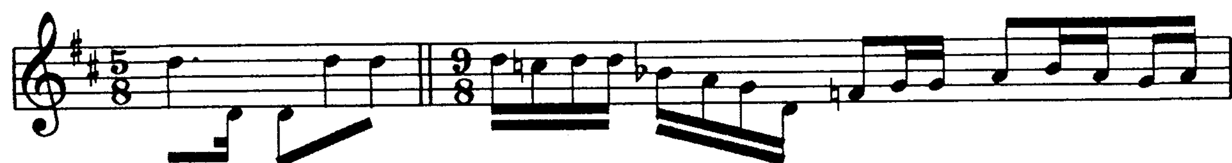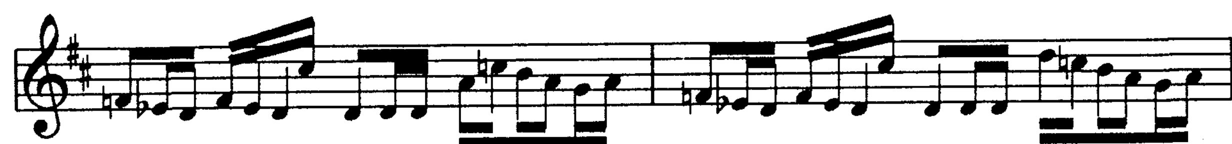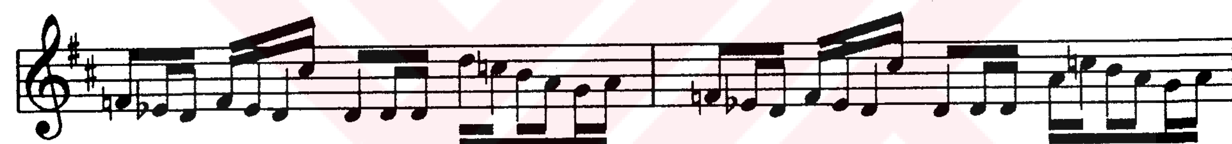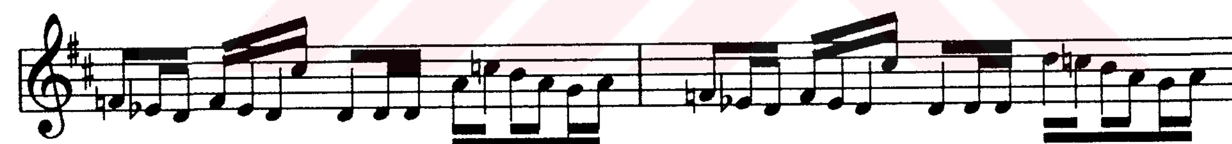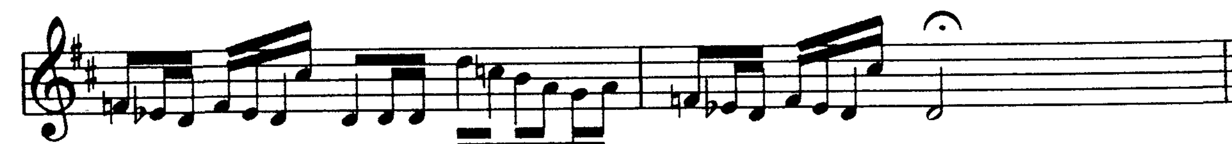
(EK F.2)

KAYNAK
FETHIYELI
RAMAZAN GÜNGÖR

KOCAOĞLAN ZEYBEĞİ

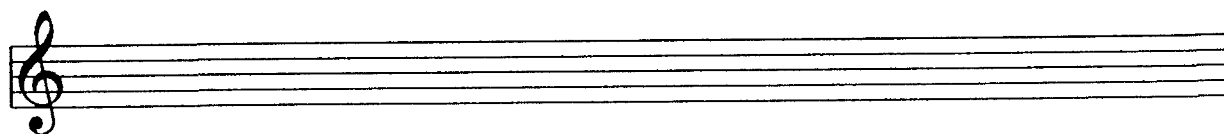
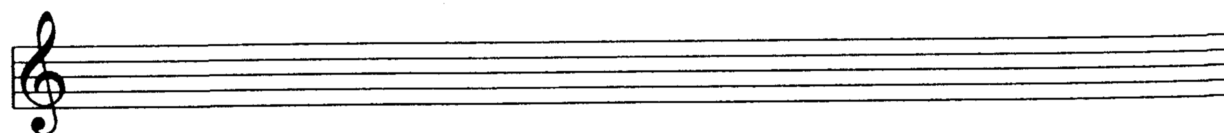
DERLEYEN
NOTAYA ALAN
EROL PARLAK
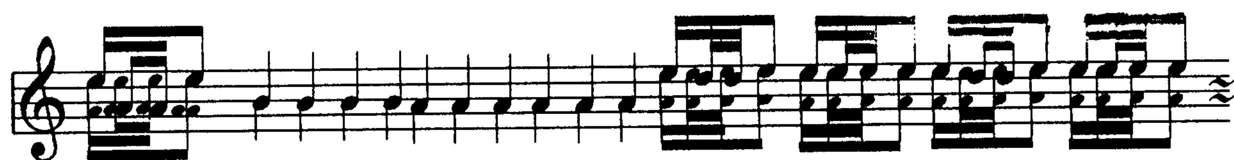








(EK. G.1)

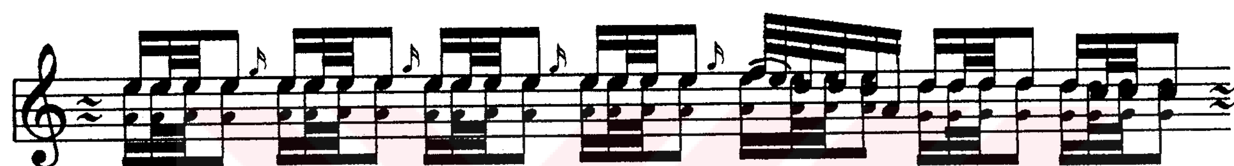
KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
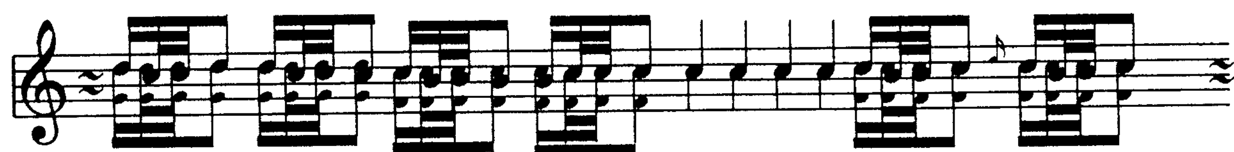
KERVAN
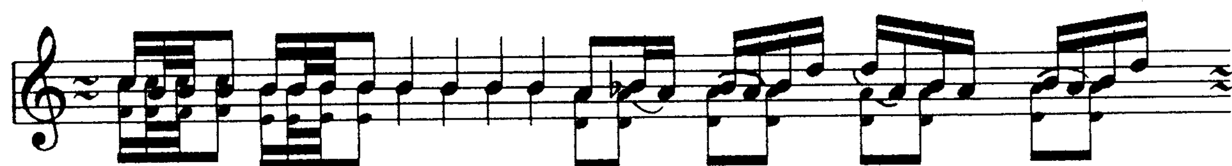
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
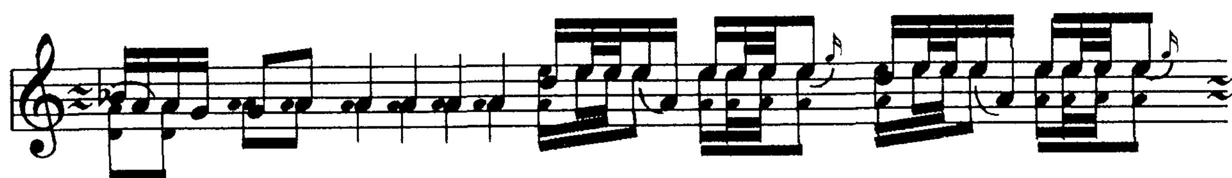
5 2 - -
1 5 - -
5 - - - 0

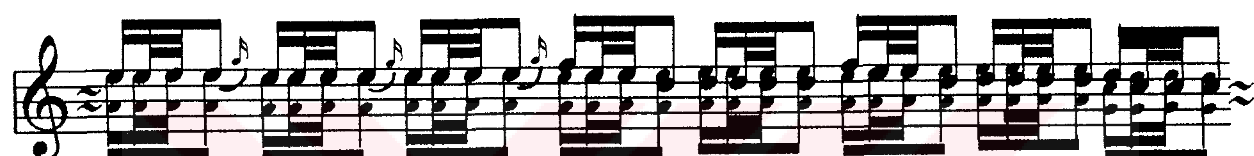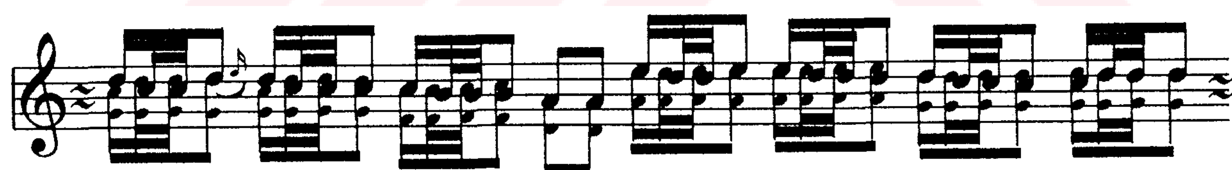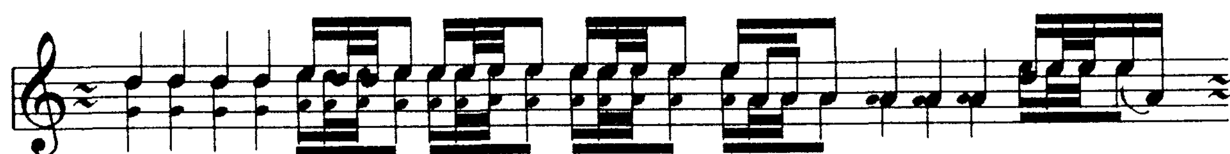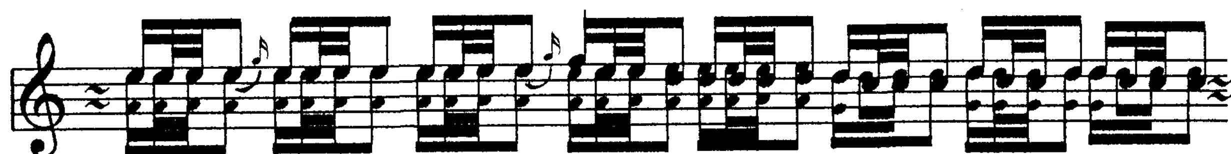







①
②
③
0 1 0 1 0 1 3 3 0 1 0
0
0

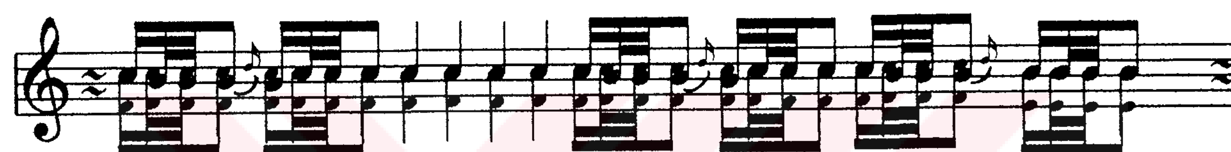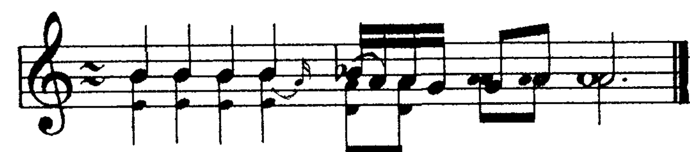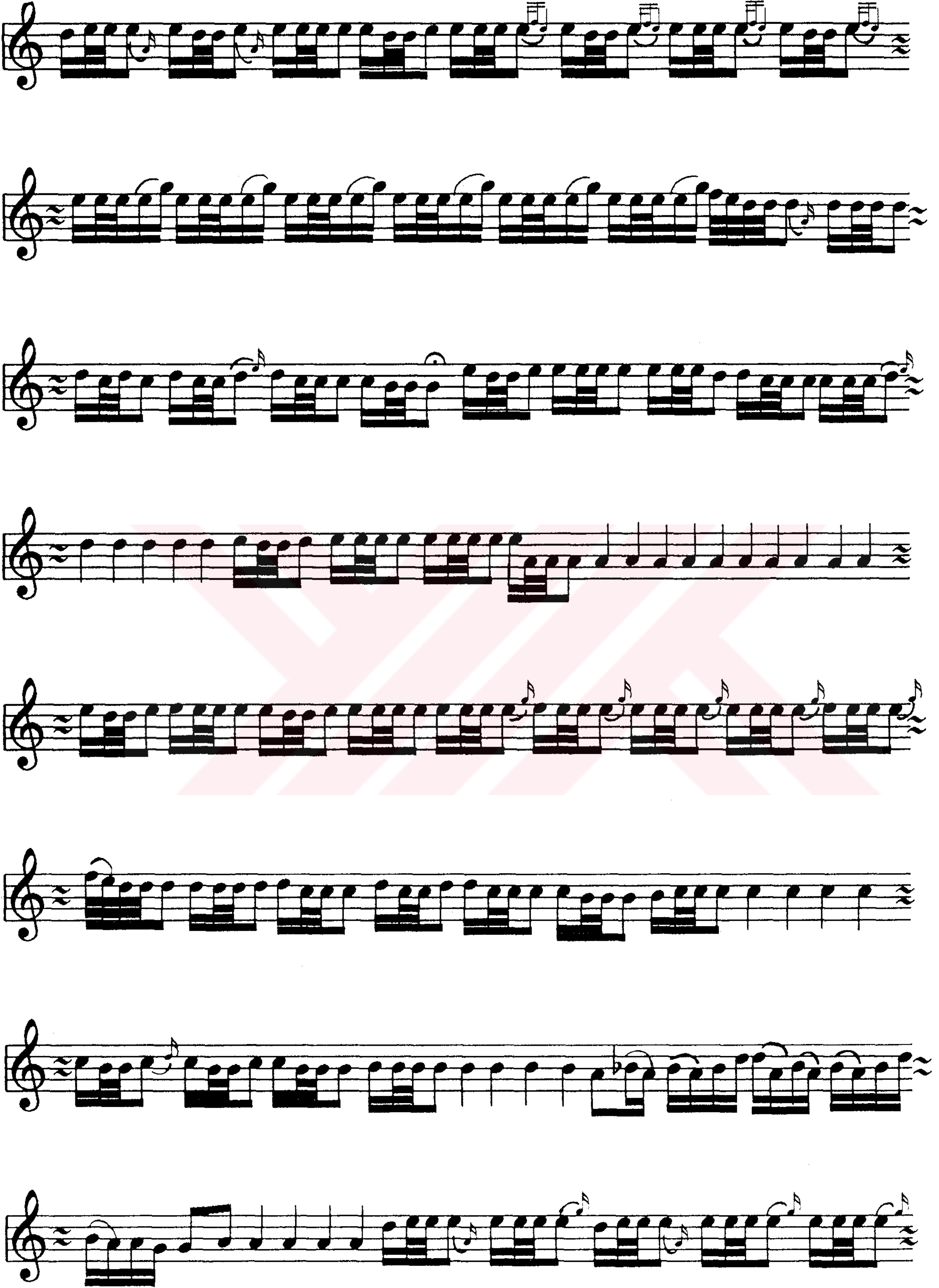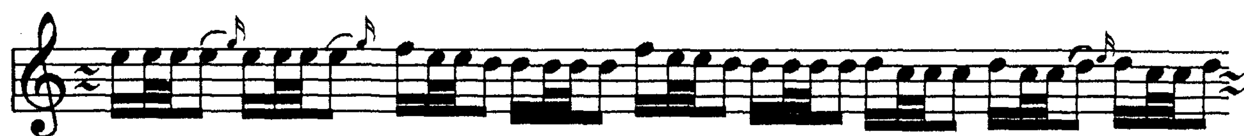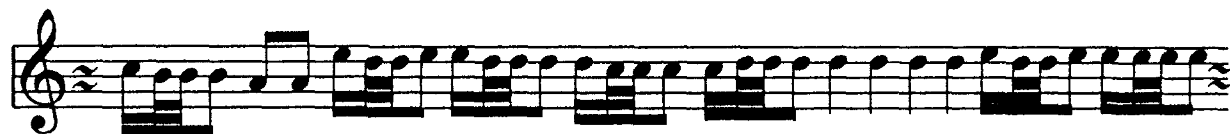














(EK. G.2)
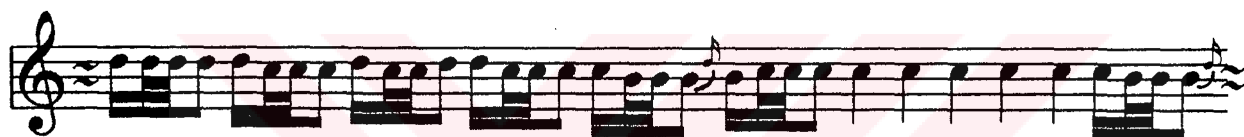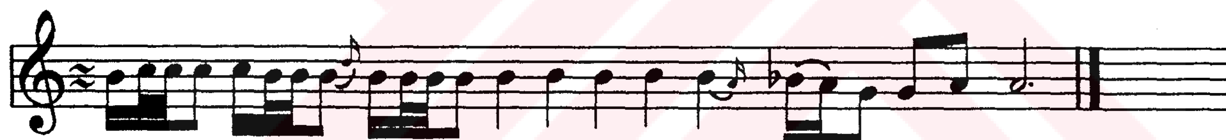
KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

KERVAN

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK









(EK. H.1)

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

AĞIR ZEYBEK

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

①
②
③
Ⓖ

1 3 2 – 1 –
1 – – – – 5
0 – – – – 1
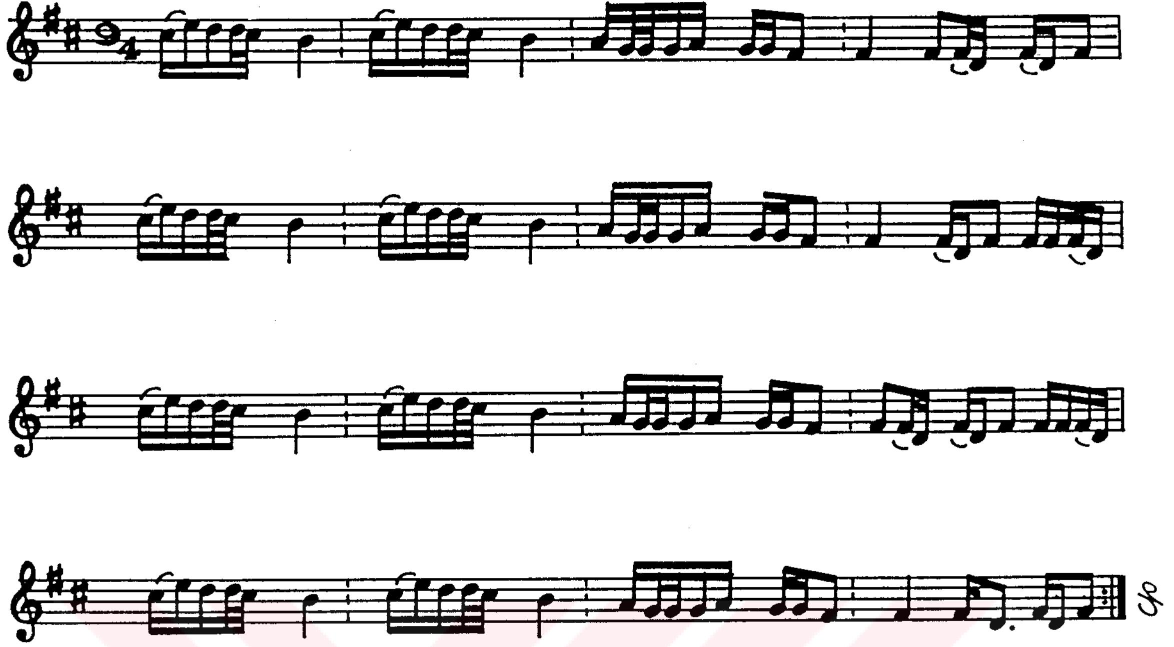
0 2 – – 0 2 – 1
0 2 – – 0 2 – –
0 – – – – 0 – 1

(EK H.2)

AĞIR ZEYBEK
(Misket)

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
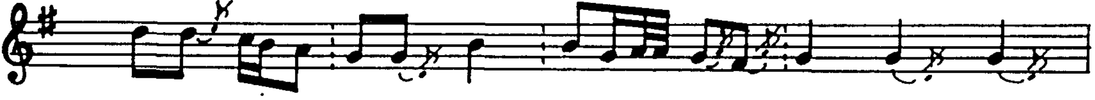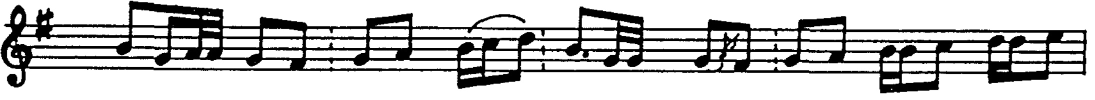


AĞIR ZEYBEK
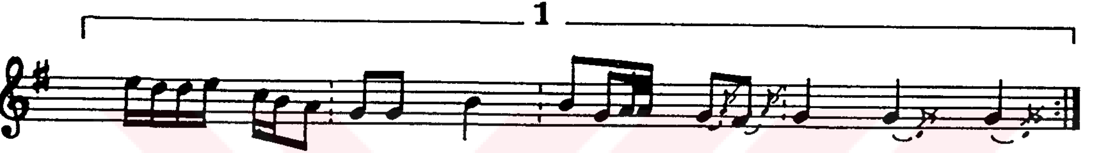
KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
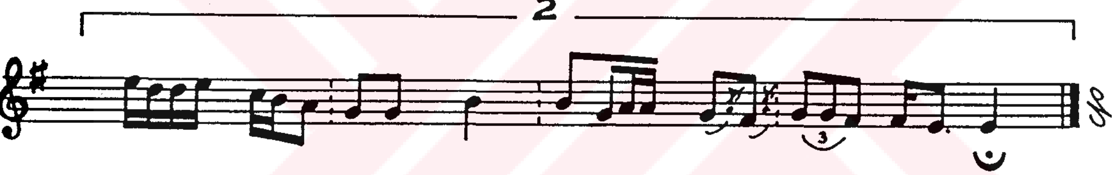
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
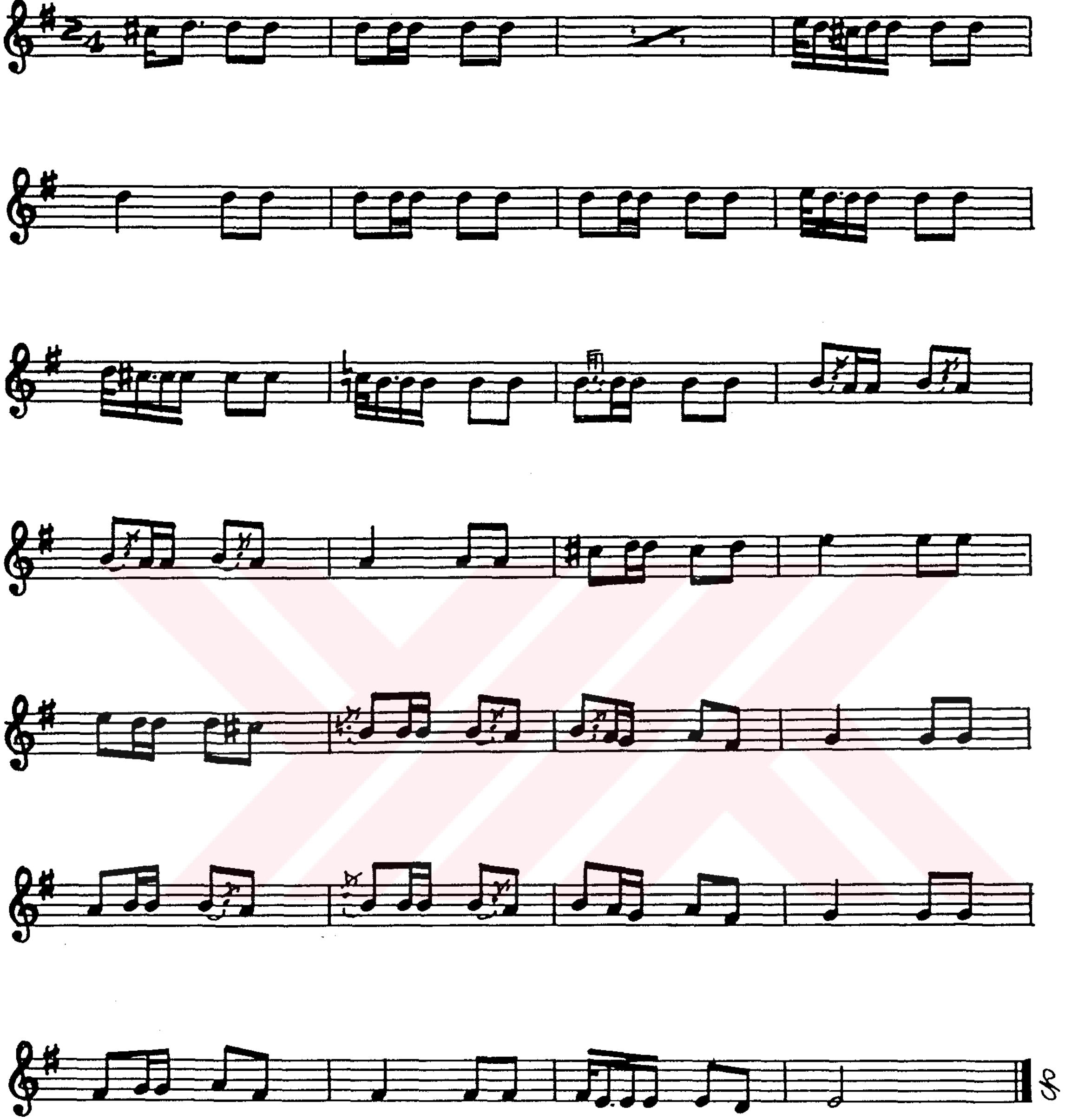










(EK İ)

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

GABARDIÇ OYUN HAVASI

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
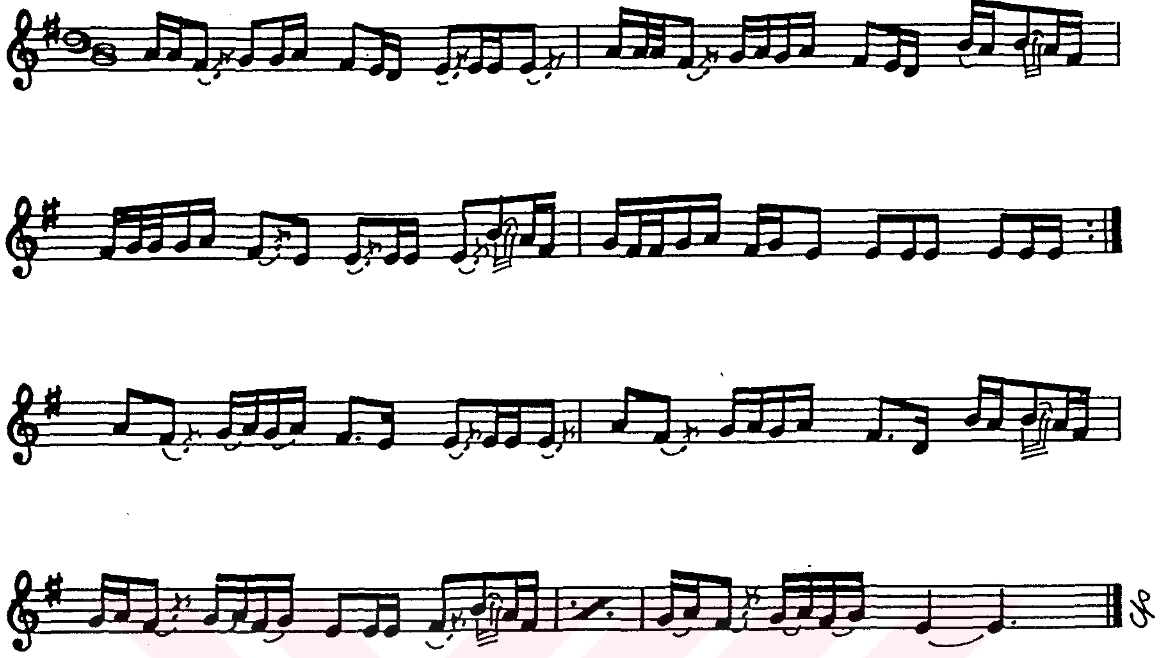


(EK J)

OYUN HAVASI

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
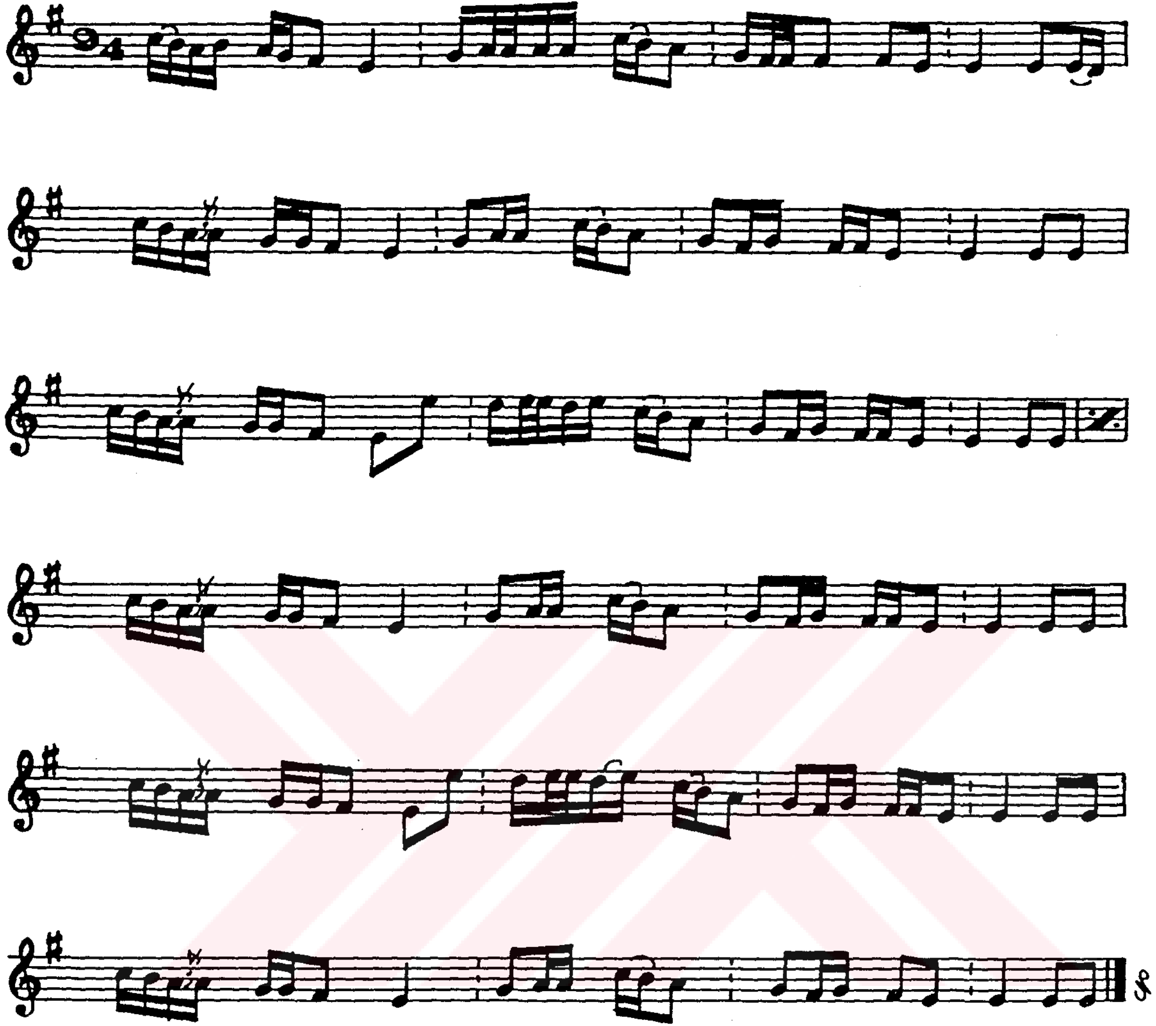
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK



AĞIR ZEYBEK

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
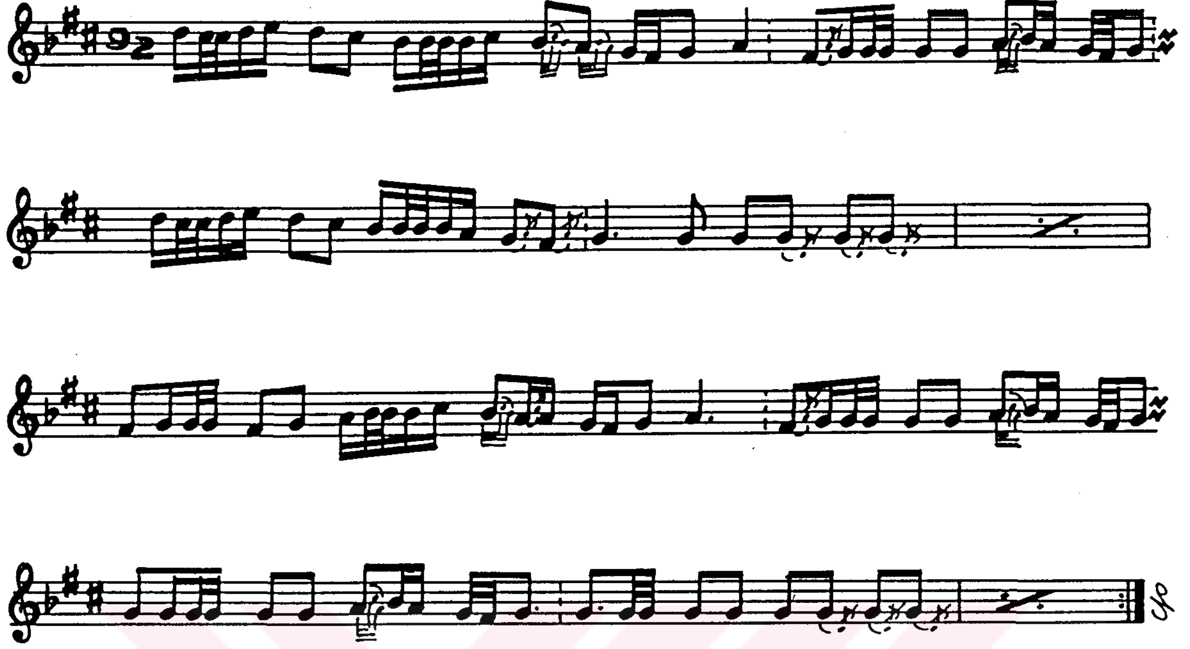


(EK L)

AĞIR ZEYBEK

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
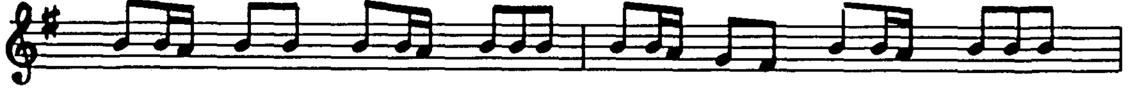


OYUN HAVASI

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN.
Erol PARLAK
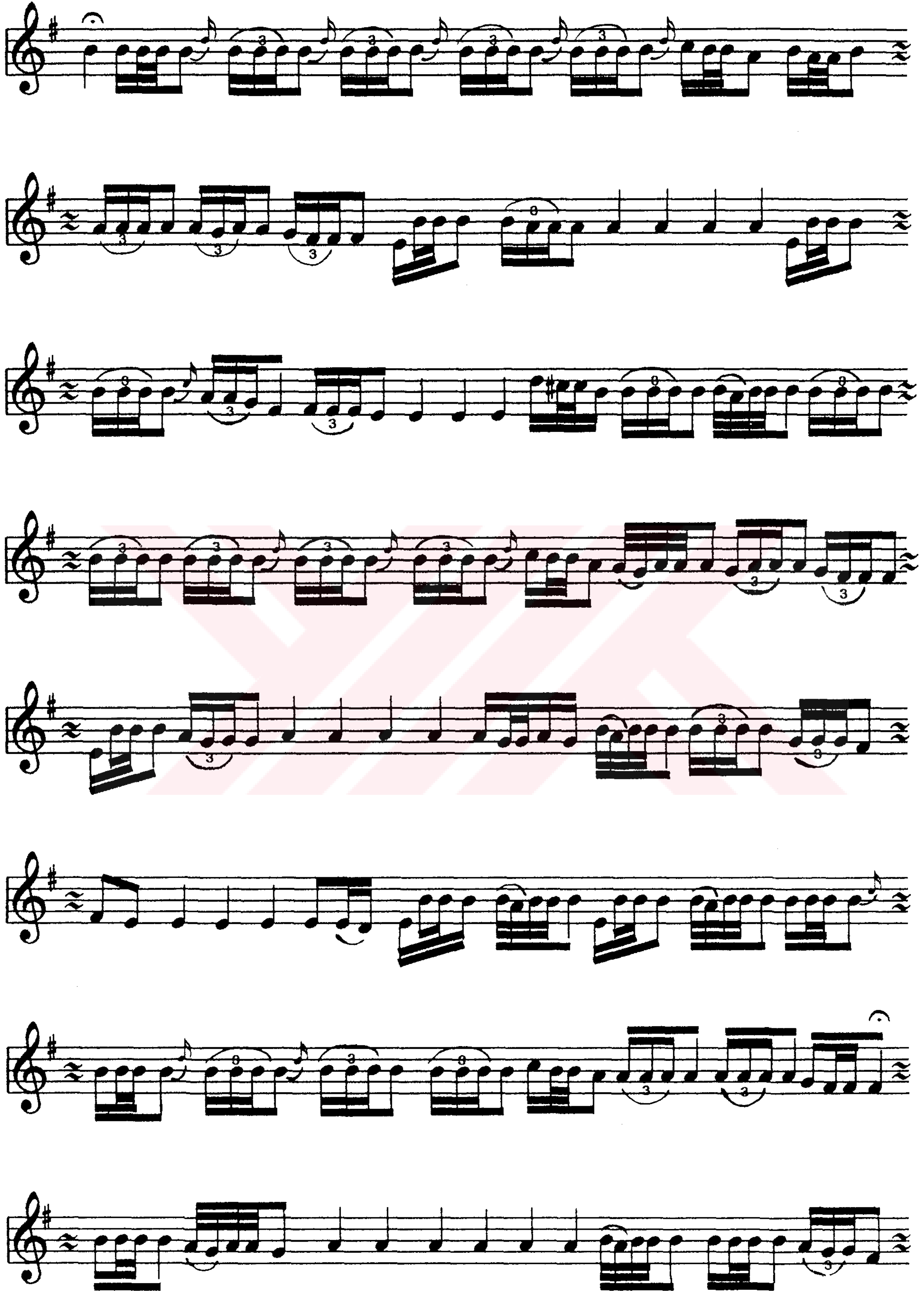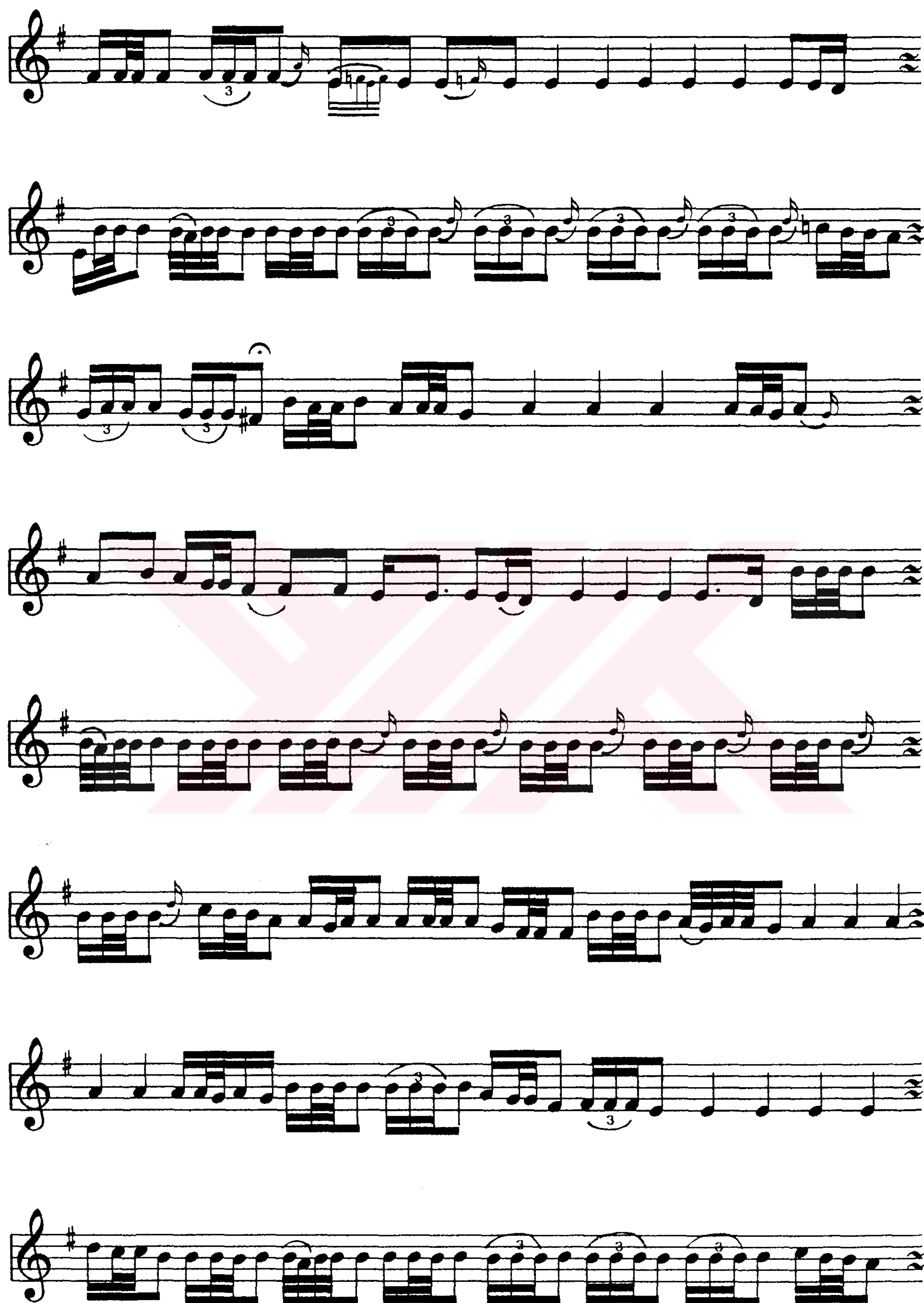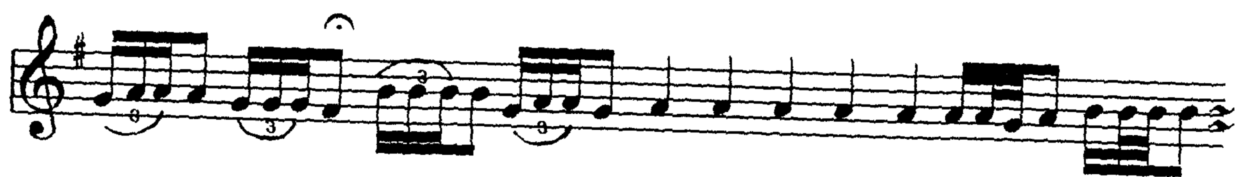








KAYNAK: (EK N)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

GURBET HAVASI

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK











AĞIR ZEYBEK

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK







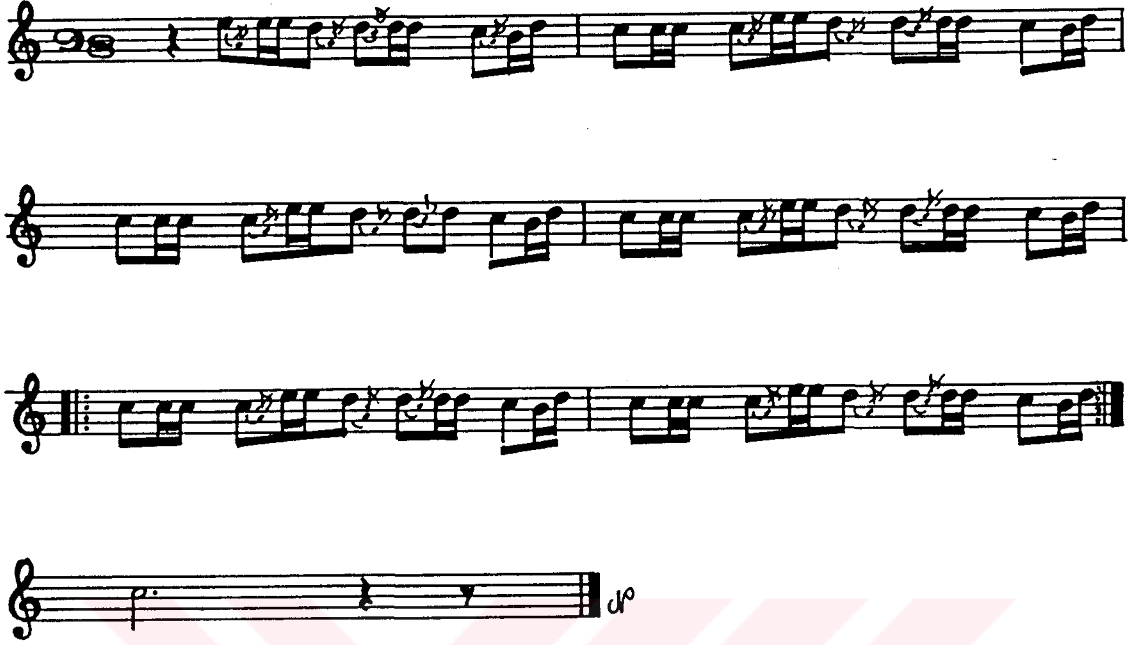


(EK P)

OYUN HAVASI

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
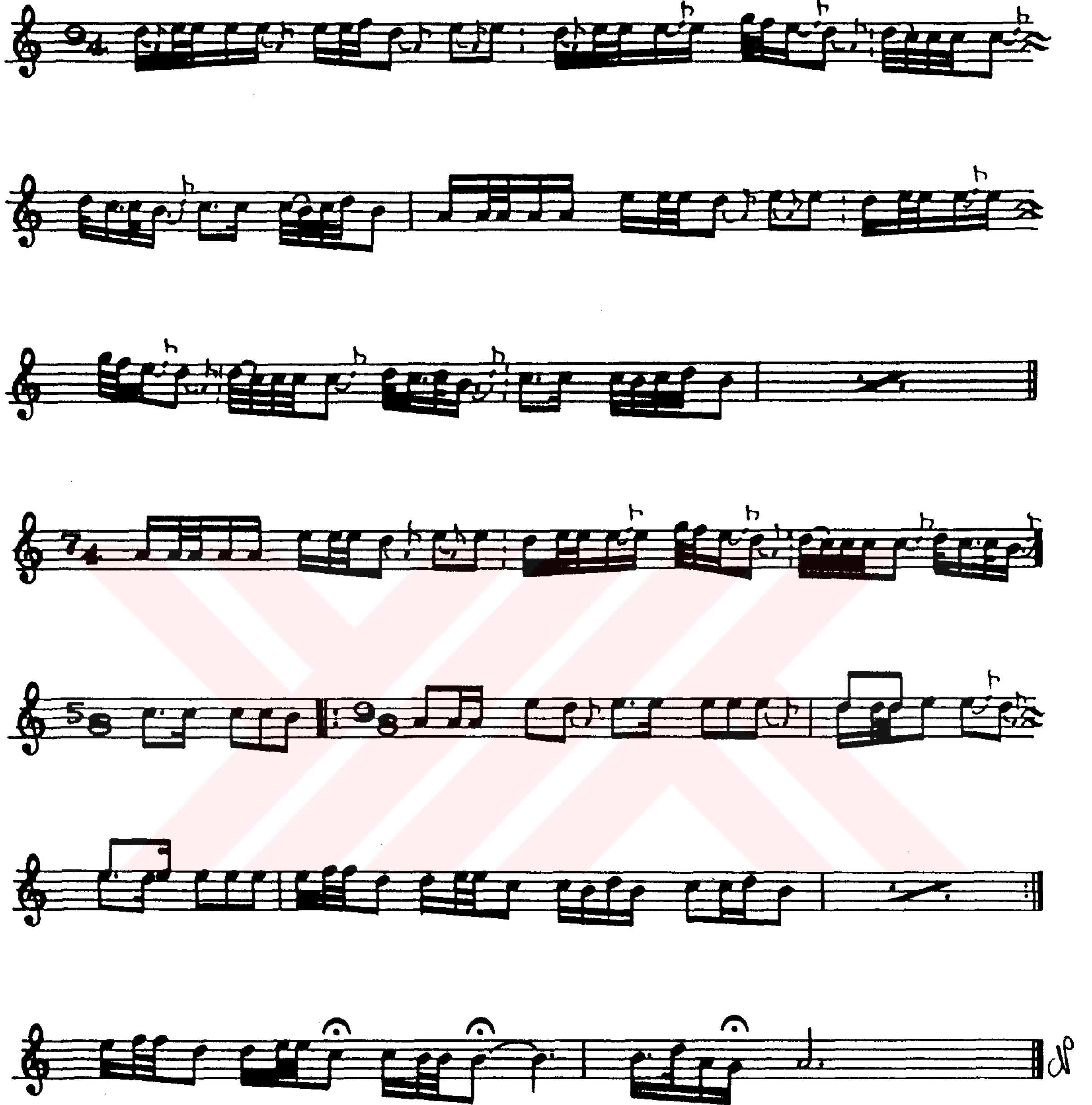
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK



KAYNAK: (EK R)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN·
Erol PARLAK

ZEYBEK



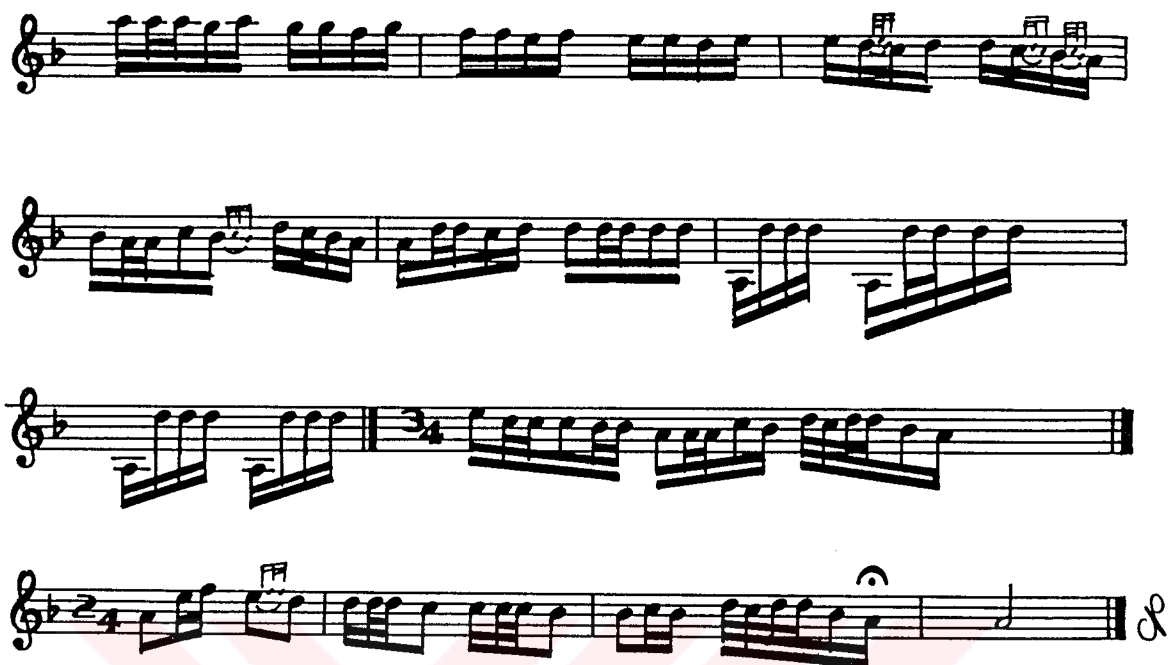
(EK T)

ÇİFTETELLİ

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

3

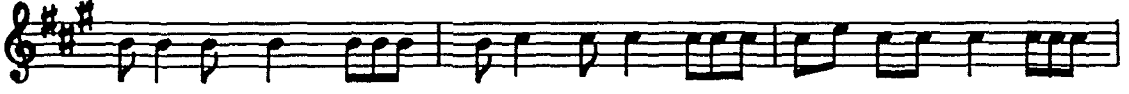


(EK U)

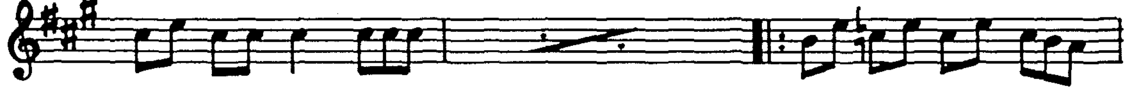
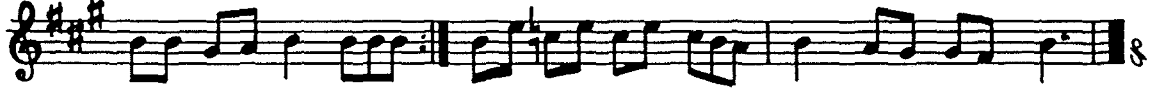
GELİN AĞLATMA

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
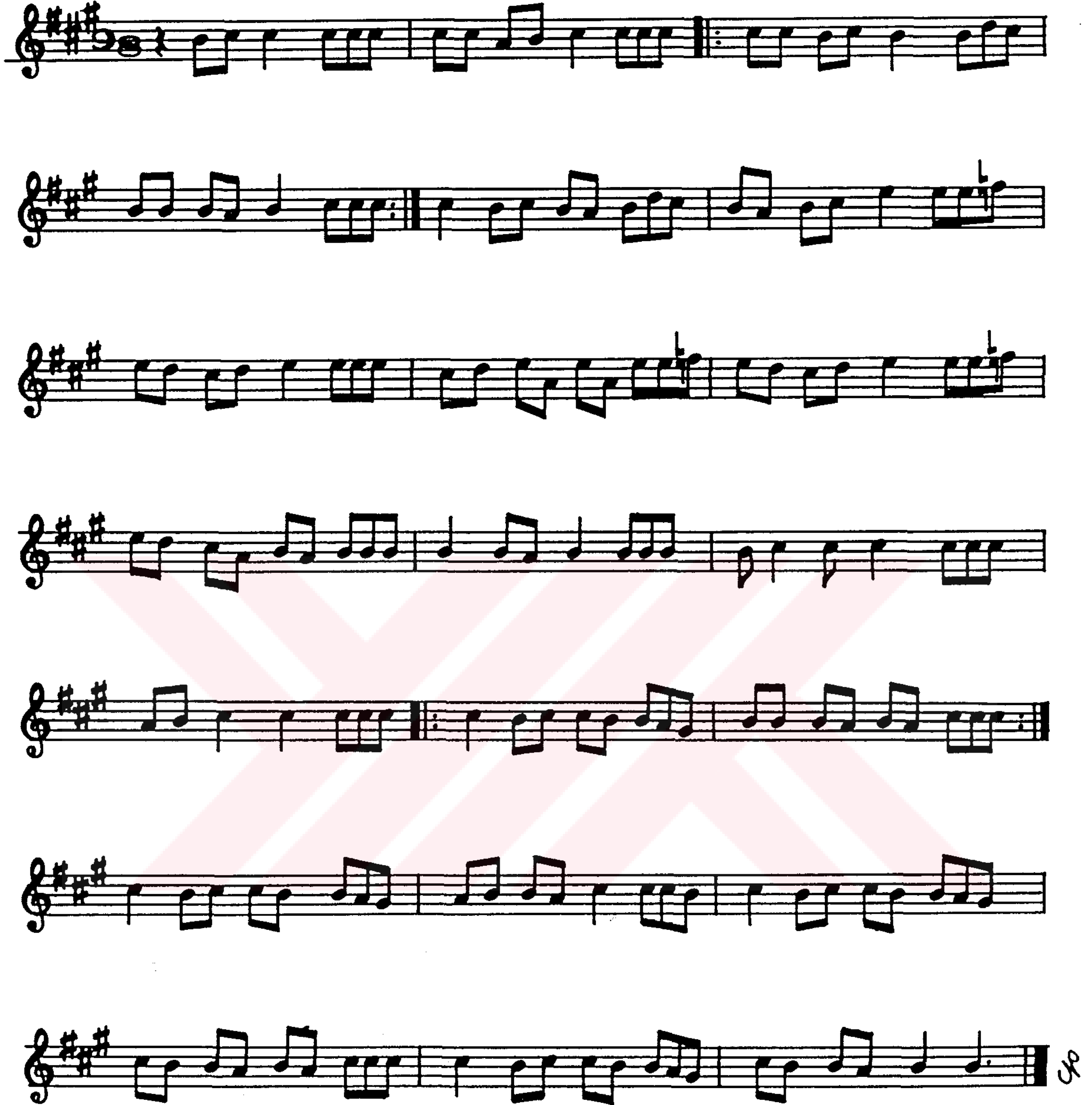


(EK Ü)

OYUN HAVASI

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
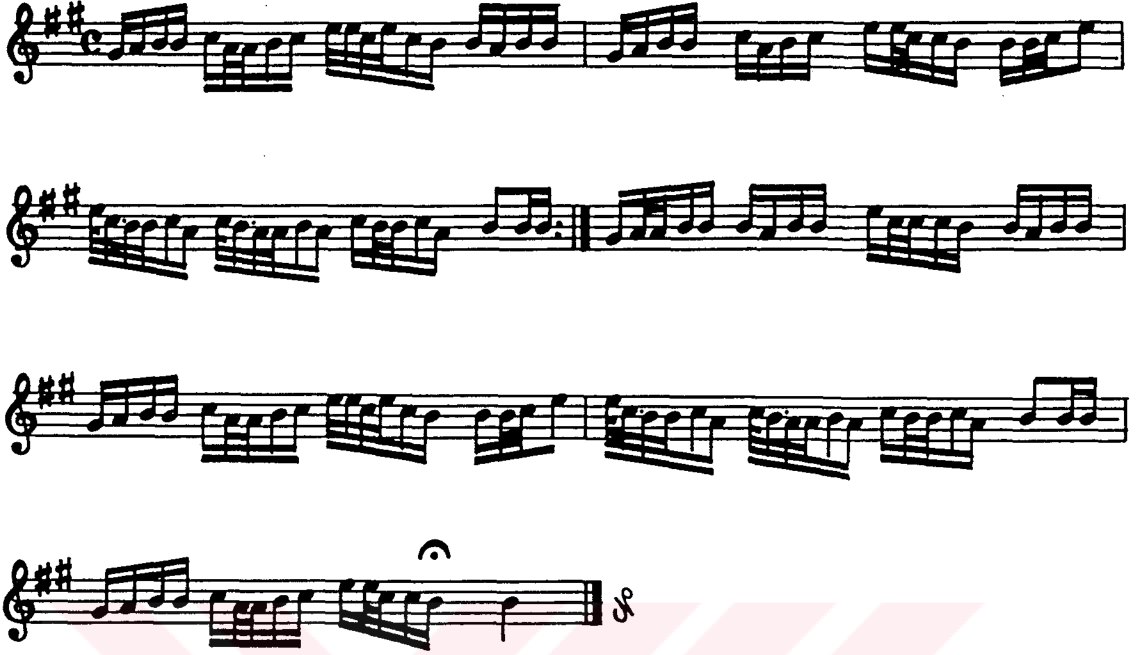


(EK V)

PEŞREV

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
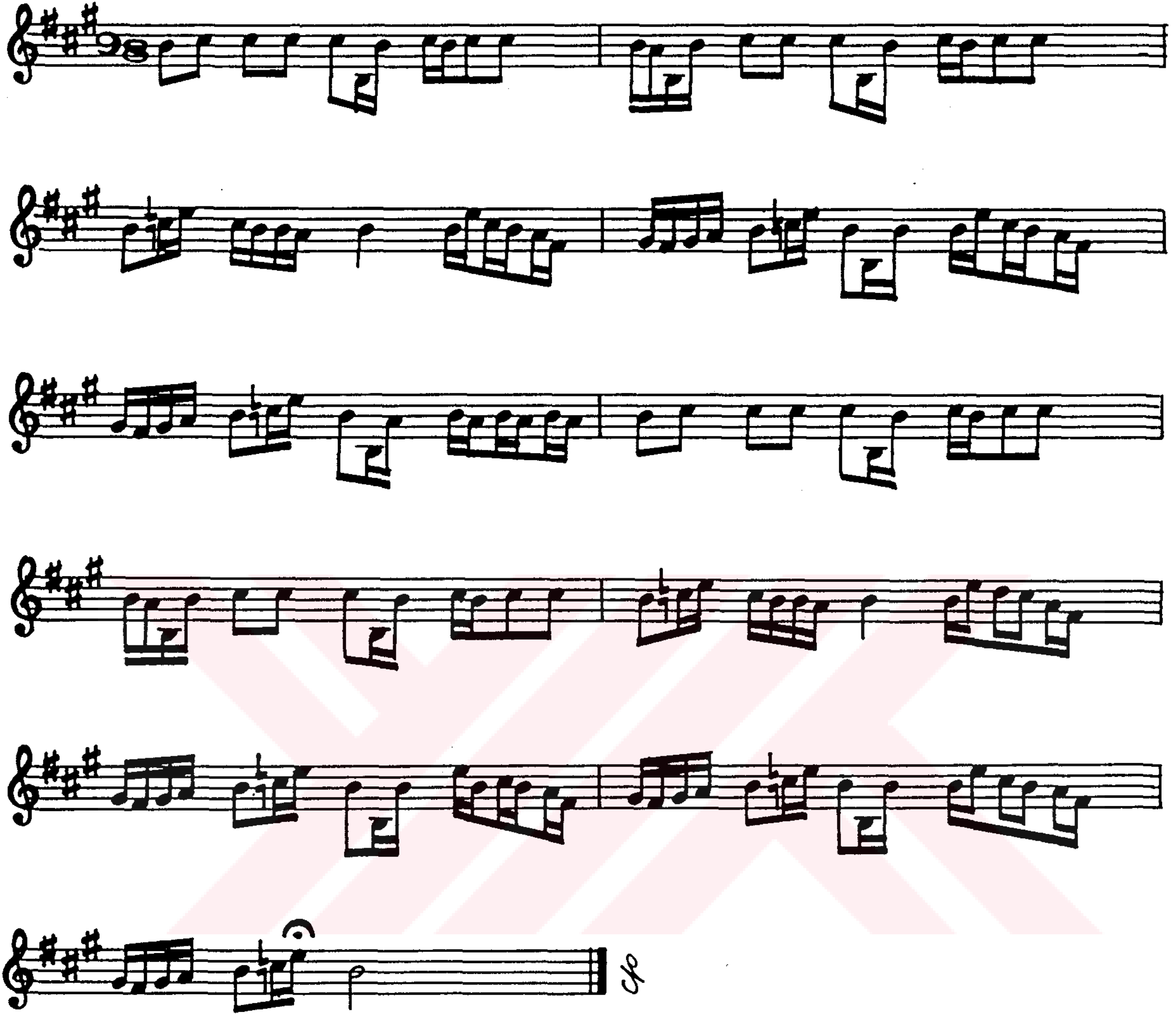


(EK Y)

OYUN HAVASI

KAYNAK:
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR
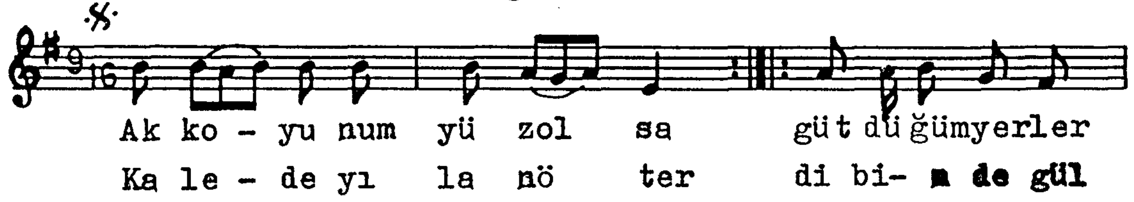
DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK
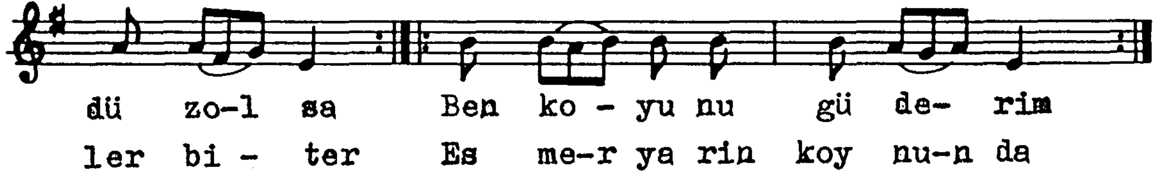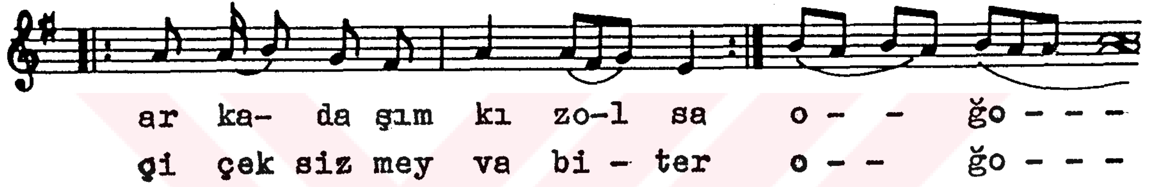


KAYNAK: (EK Z)
Burdurlu
Ahmet CAN

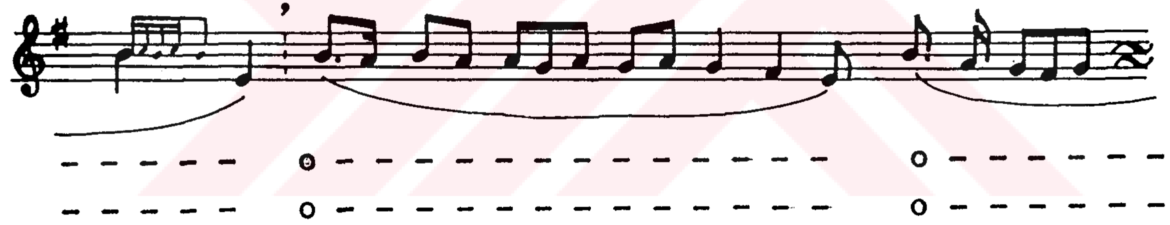
DERLEYEN
NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

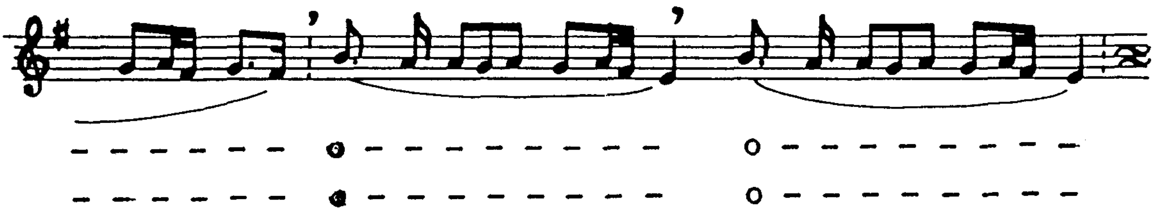
BOĞAZ HAVASI
(gırtlakta)

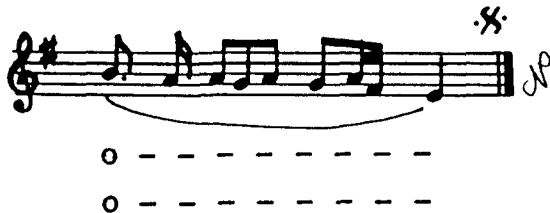












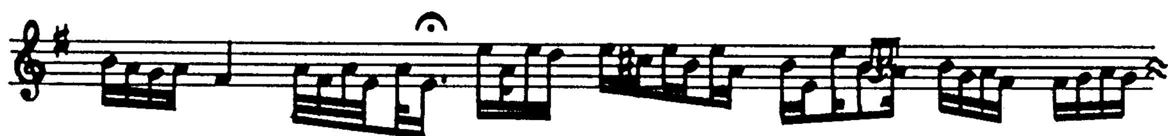
KAYNAK: (EK Q)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

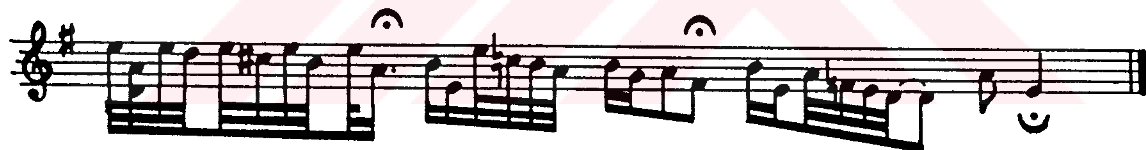
BOĞAZ HAVASI

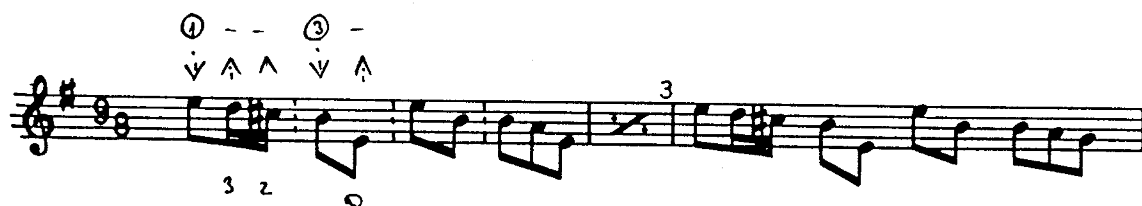


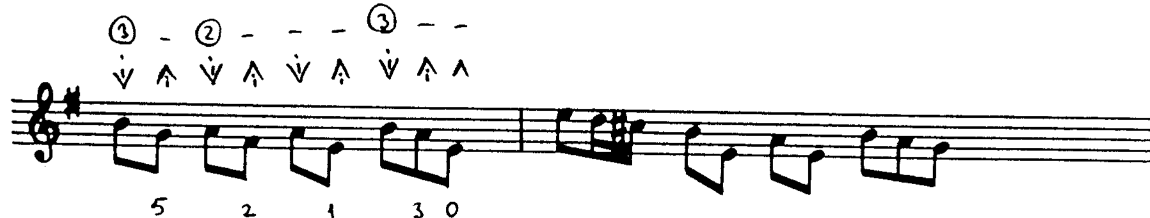


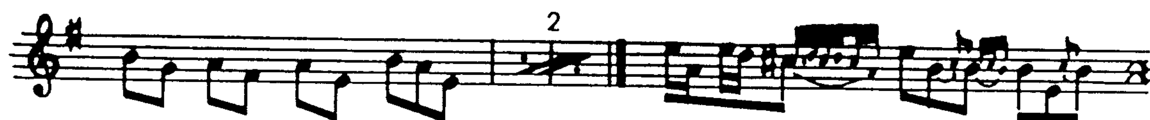






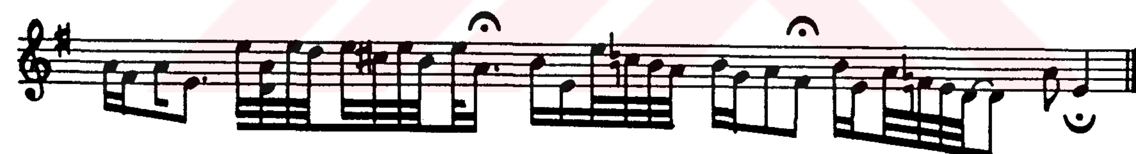


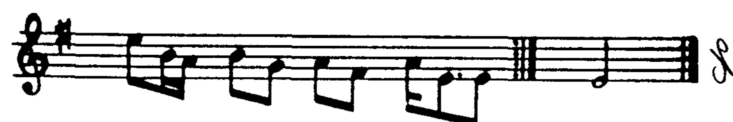








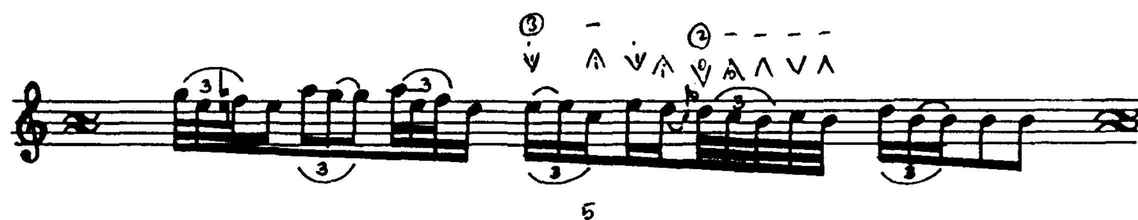
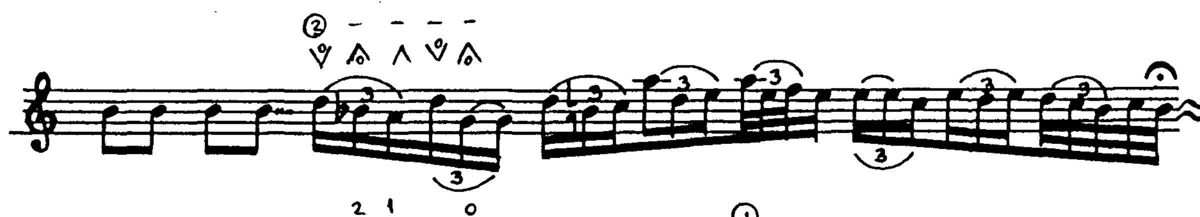
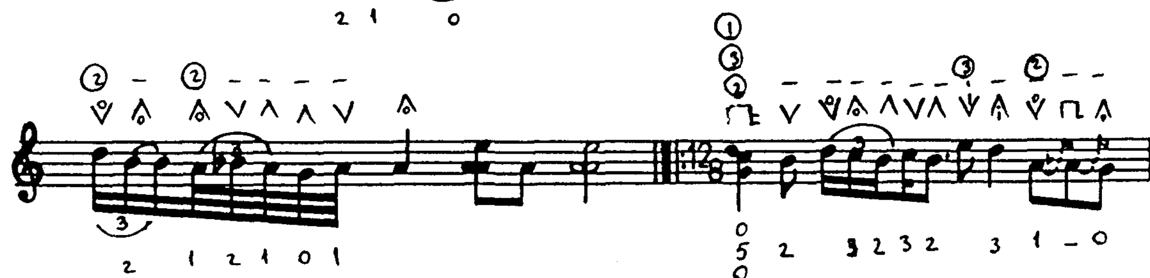
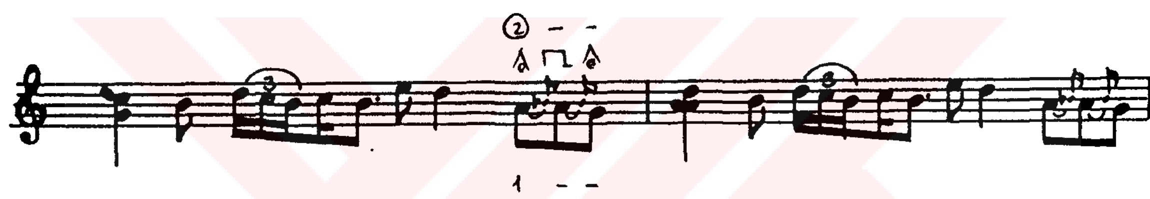
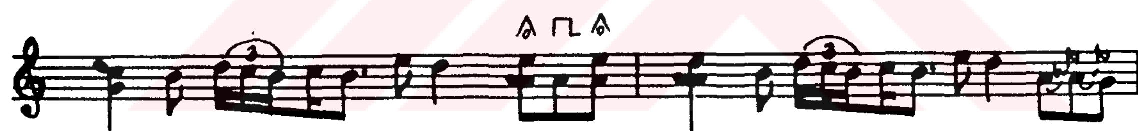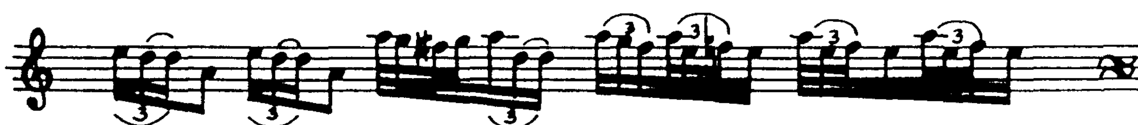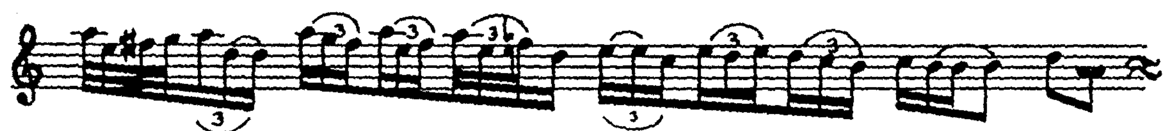




KAYNAK: (X)
Dirmilli
Ömer Kanyılmaz

Erol PARLAK
İrfan GÜRDAL
NOTAYA ALAN
Erol PARLAK
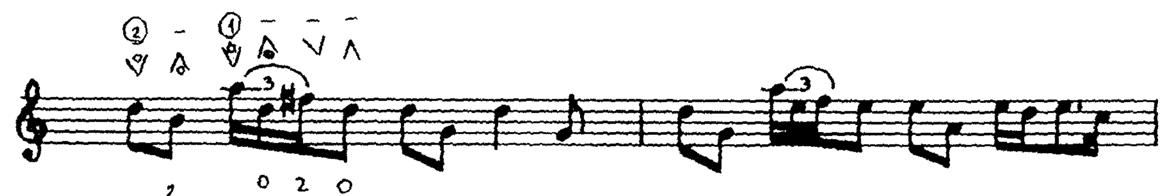
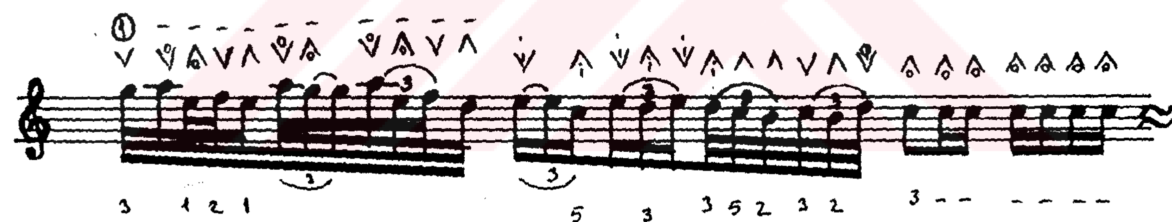
GUGUK BOĞAZI

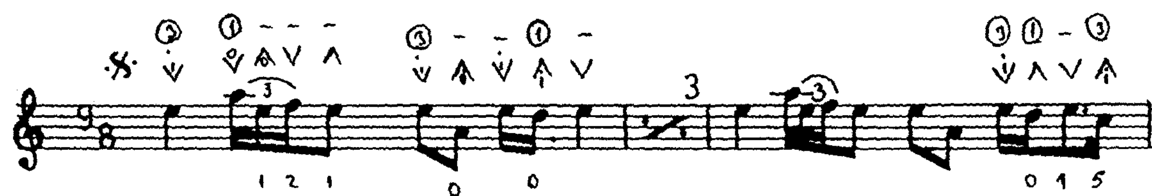






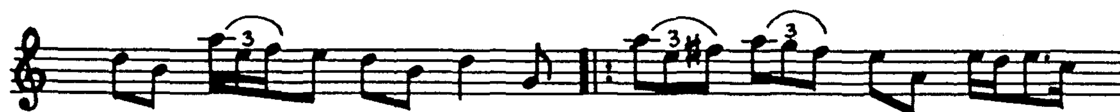


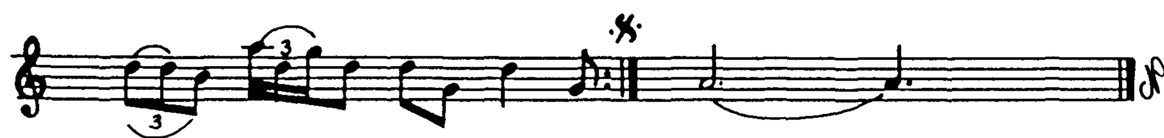






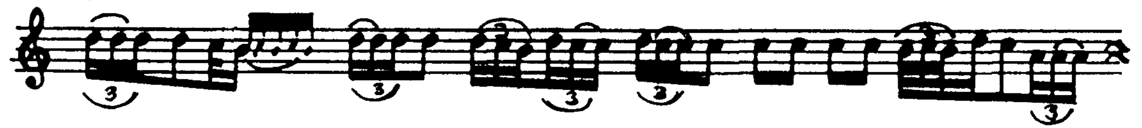


KAYNAK: (EK W)
Dirmilli
Ali Osman ASLAN
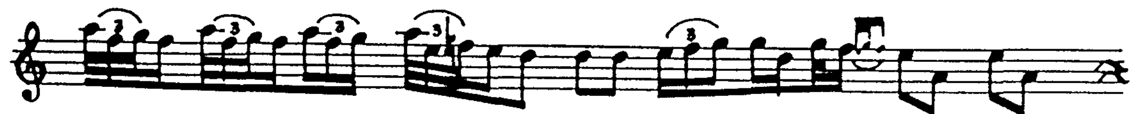
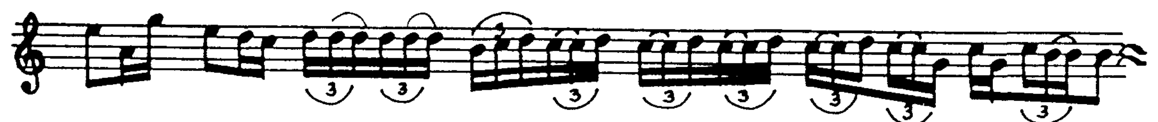
Erol PARLAK
İrfan GÜRDAL
NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

TEK BOĞAZI

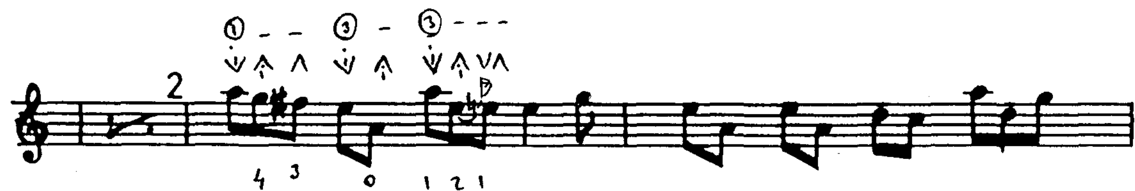


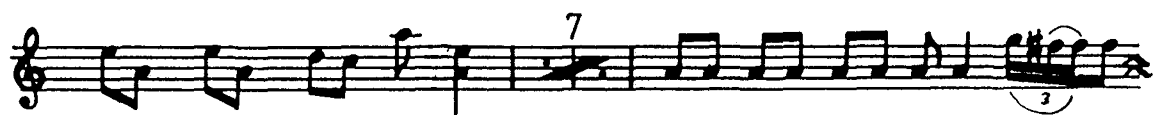




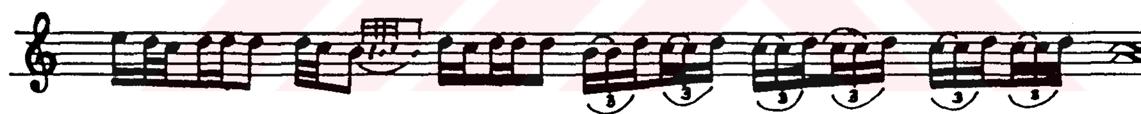



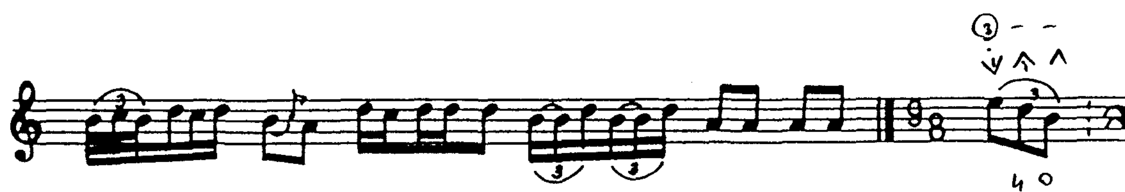

0 4 0 4


2
4 3 0 1 2 1


7






4 0


7

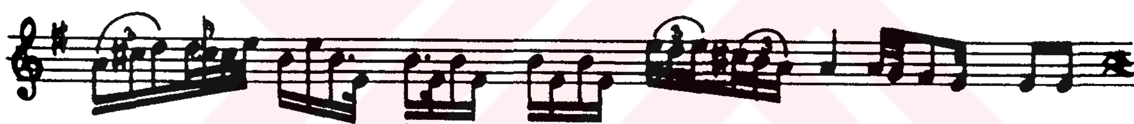
KAYNAK: (EK β)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

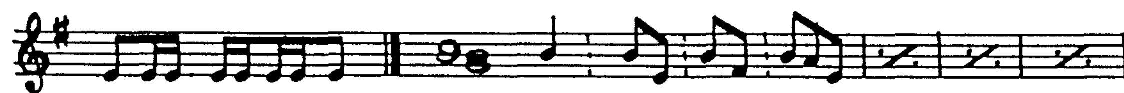
NOTAYA ALAN:
Erol PARLAK

BOĞAZ HAVASI
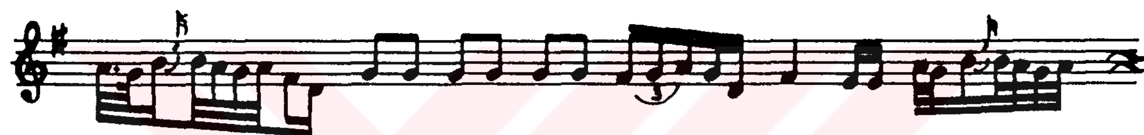

















KAYNAK: (EK Σ)
Fethiyeli
Ramazan GÜNGÖR

DERLEYEN
NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

NENE _ TORUN
(boğaz havası)

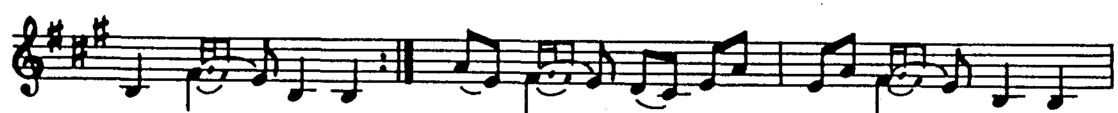
TORUN

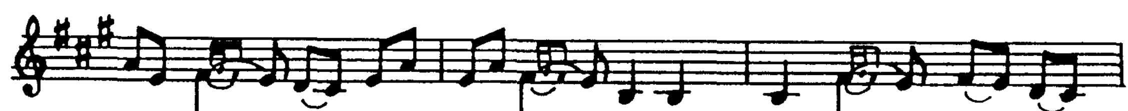
serbest

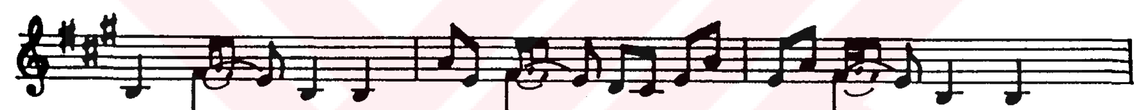
(9: 2+3+2+2)

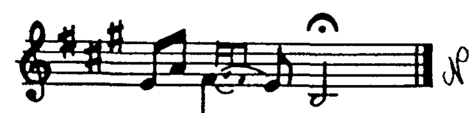
NENE

serbest





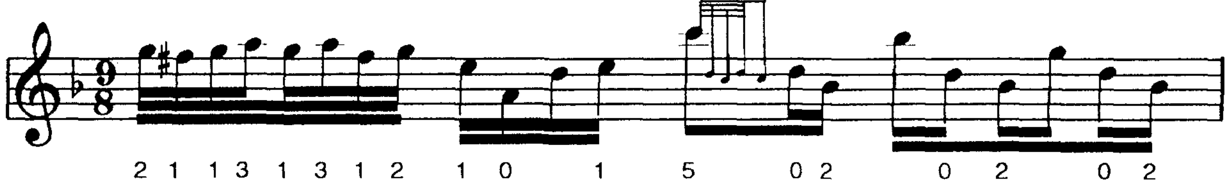


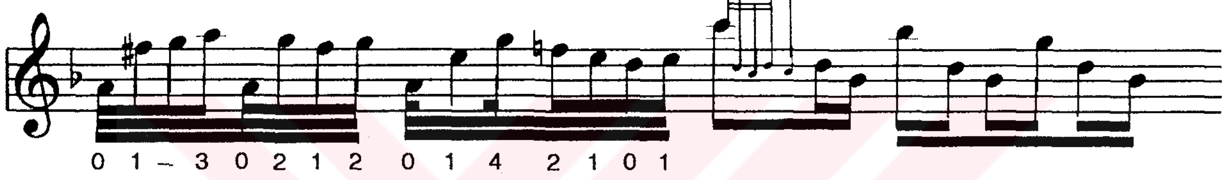


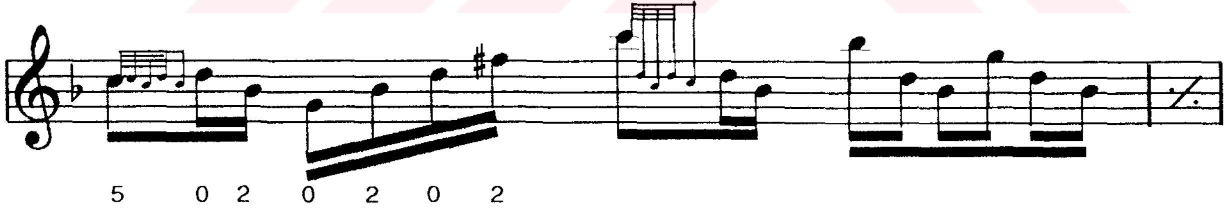
KAYNAK: (EK ∝)
Burdurlu
Hasan TEPELİ
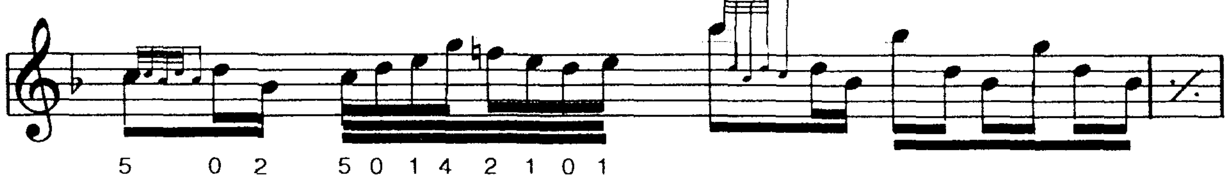
DERLEYEN
Muzaffer SARISÖZEN
NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

SERENLER









① ③ ② ③ ① ③ ② ② ① ② ① ②
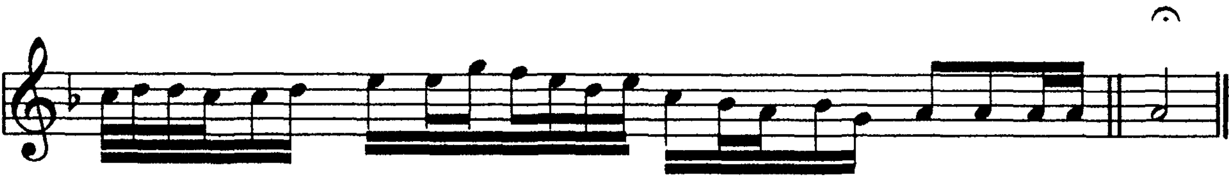
Ⓖ Ⓢ

2 1 2 1 3 1 2 1 0 1 5 0 2 0 2 1 0

5 5 0 5

0 0 0 0 0 2

Ⓖ Ⓢ Ⓖ Ⓢ





DEYİŞ

NOTAYA ALAN
Erol PARLAK

ÖZGEÇMİŞ

1964 yılında Eleşkirt'te doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Ankara'da tamamladı. Müziğe küçük yaşlarda bağlama ile başladı. Bu yönünü geliştirmek amacıyla 1981'de İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı'na girdi. Eğitimini 1985-1986 öğretim yılında tamamladıktan sonra, aynı kurumda dört yıl süreyle öğretim görevlisi olarak çalışmalarına devam etti. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 1987 yılında başladığı yüksek lisans eğitimini 1990 yılında "Bozlaklar" konulu tezi ile tamamladı. Aynı yıl TRT İstanbul Radyosu'na yetişmiş sanatçı olarak girdi. Sekiz yıl sürdürdüğü bu görevinden 1998'de istifa etti. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 1992 yılında başlamaya hak kazandığı Sanatta Yeterlik eğitimini 1998'de tamamlayarak mezun oldu. Anadolu'nun değişik yörelerinde özellikle bağlama çalış teknikleri ve tavırlar konusunda çeşitli araştırmalar yaparak yurt içi ve yurt dışında katıldığı konferans ve seminerlerde tanıttı. 1993 yılında Arif Sağ ve Erdal Erzincan'la birlikte bağlama üçlüsü oluşturarak, başta Köln Flarmoni Salonu olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde konserler verdi. Yayına hazır iki kitap çalışması olan sanatçının, müzik dinleyicilerine sunduğu bir adet Arif Sağ ve Erdal Erzincan ile üçlü, iki adet sözlü, bir adet enstrümantal olmak üzere üç solo albümü bulunmaktadır.